

*Umělecko – historické posouzení  
kostela sv. Jiří  
v Kostelci nad Orlicí*



*Diplomová práce – 2006*

*Jaroslava Johanidesová*

*Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích  
Teologická fakulta  
katedra pedagogiky*

*Umělecko - historické posouzení  
kostela sv. Jiří v Kostelci nad Orlicí  
kraj Královéhradecký*



*Vedoucí práce: doc. PaedDr. Radko Chodura, CSc.*

*Autor práce: Jaroslava Johanidesová*

*Oponent: Mgr. Karel Řepa*

*Studijní obor: učitelství náboženství a etiky - kombinované studium*

*Ročník: VI. 2006*

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci zpracovala samostatně a uvedla všechny informační zdroje, které jsem použila.

*Johaničková*

v Kostelci nad Orlicí dne 27. 04. 2006

### **Poděkování:**

Děkuji vedoucímu diplomové práce doc. PaedDr. Radku Chodurovi, CSc:

- za laskavost a trpělivost s jakou mi věnoval čas nad rámec svých pedagogických povinností
- za pomoc při sestavování a zpracovávání tématu práce
- za podnětné připomínky a rady osvětlující danou problematiku
- za vlídné a vstřícné jednání

Zvláštní poděkování patří mému synovi Matoušovi za pomoc při realizaci diplomové práce.

Děkuji paní Mgr. Petře Anderlové za fotografické zdokumentování objektu kostela sv. Jiří v Kostelci nad Orlicí.



**Obsah diplomové práce:**

Úvod .....	5
<b>1. <u>O barokním slohu</u></b> .....	8
1.1.1. Vývoj evropského baroka .....	8
1.1.2. Etymologie názvů „baroko“ a „rokoko“ .....	10
1.2. <u>Technické prvky s nimiž baroko pracovalo</u> .....	13
1.2.1. Vnímání prostoru a ideálního tvaru .....	13
1.2.2. Vnímání barev .....	16
1.2.3. Hra světla a stínů .....	22
1.2.4. Barokní kouzlo vizuálních kreací .....	24
1.2.5. Barokní emotivita a zájem o psychologii vnitřního prožívání .....	25
1.3. <u>Barokní architektura</u> .....	28
1.3.1. Velké postavy evropské barokní architektury .....	29
1.3.2. Optické klamy v barokní architektuře .....	31
1.3.3. Iluzionismus v barokní architektuře .....	31
1.3.4. Světelné kontrasty a dynamika barokní architektury .....	33
1.4. <u>Baroko v Čechách</u> .....	35
1.4.1. České baroko v kontextu Evropy .....	35
1.4.2. Specifika východočeského baroka .....	37
1.4.3. Modelace krajiny ve Východních Čechách .....	40
1.4.4. Antibaroko v baroku .....	41
<b>2. <u>Historie Kostelce nad Orlicí a kostela sv. Jiří</u></b> .....	45
2.1. <u>Krajina a město v níž se sakrální stavba nachází</u> .....	45
2.2. <u>Kostel sv. Jiří v průběhu staletí</u> .....	56
2.2.1. Krátké dějiny a stavební vývoj kostela sv. Jiří .....	56
2.2.2. Technický popis architektonických prvků .....	61
2.2.3. Vývoj mobiliáře kostela sv. Jiří .....	64
<b>3. <u>Současný stav architektoniky a interiéru kostela sv. Jiří</u></b> .....	84
3.1.1. Dialog s návrhem interiérového řešení a vize dalšího možného uspořádání prostoru kostela sv. Jiří .....	87
3.1.2. Prožívání konkrétního prostoru - zamyšlení .....	89
<b>4. <u>Konkrétní výstupy z dotazníků - duben 2005</u></b> .....	92
4.1. <u>Studenti OA T.G.M. v Kostelci n. Orli.</u> .....	92
4.1.1. Studenti, kteří dojíždí do školy z okolí .....	92
4.1.2. Studenti, kteří bydlí a žijí v Kostelci n. Orli. ....	94
4.2. <u>Věřící římskokatolické farnosti Kostelec n. Orli.</u> .....	97
<b>Závěr</b> .....	105
<b>Resumé - Zusammenfassung</b> .....	107
<b>Seznam literatury</b> .....	111
<b>Abstrakt - v českém a anglickém jazyce</b> .....	115



Barokní symbol vesmíru z Kircherova díla  
Mundus subterraneus  
z roku 1665

#### Motto:

„Ze všech období evropských dějin snad právě baroko zanechalo nejvýraznější stopy na tváři krajiny, duchovnosti i mentalitě českých zemí. Zdá se, že je epochou protikladů, pro něž je typické, že jednotlivé studie často tvoří jakési opozice rozehrané mezi světlem a stínem, dobrem a zlem, chudobou a bohatstvím, a převrací tak stávající pořádek společnosti. Svět „barokního“ člověka se pohybuje v prostoru mezi anděly a ďábly - rozmanitá a poutavá společnost nás vtahuje do svých příběhů a v kontrastu mezi sférou imaginárních krajín a důvěrně známým „obyčejným životem“ středních vrstev, podněcuje okleštěnou fantazii dnešního člověka.“

Villari Rosario (editor) - Barokní člověk a jeho svět

#### Úvod:

Samotná diplomová práce neobsahuje řešení nějakého vědeckého problému či popis teoretického experimentu a nevychází ani z ničeho expanzivně objevného, nýbrž shromažďuje daná fakta a snaží se je sestavit do určitého tématického okruhu tak, aby z dostupných různorodých zdrojů tvořily jakési kontinuum vypovídající o děkanském chrámu sv. Jiří v Kostelci nad Orlicí. Popis se zejména zaměřuje na vnitřní architektonické prvky a mobiliář. Jde o hledání spojitostí ve vnímání barokního umění a jeho výtvarných projevů mezi tak zdánlivě odlišnými obdobími jakými jsou barokní epocha a postmoderní doba. Výsledkem by měla být vize uspokojivého řešení interiéru kostela sv. Jiří v Kostelci nad Orlicí a uspořádání liturgického prostoru sloužícího k náboženskému životu věřících v kontextu římskokatolického ritu.

#### Členění práce:

Práce se dotýká třech okruhových témat a je vedena deduktivním postupem od obecného seznámení s uměním baroka ke konkrétní aplikaci vycházející z určitého hodnocení a srovnávání současného stavu mobiliáře kostela sv. Jiří v Kostelci nad Orlicí.

První teoretická část se zabývá barokním uměním 17. a 18. století s přihlédnutím na východočeská specifika a slohy, které se v kostele sv. Jiří prolínají - baroka a rokoka.

Jsem si vědoma, že tak široké téma nelze jednoduše pojmut do jedné diplomové práce sepsané amatérem, avšak - proměnlivost, dynamika, krása i pád tohoto dějinného údobí provokují i dnešního zvědavého člověka.

Pokusím se trochu nahlédnout za oponu složité epochy a zmínit se i o technických možnostech, které barokní umělci využívali pro účinek svého díla, když dokonale pracovali se světlem, stínem, iluzí prostoru, barvou, tvarem, pohybem i dramatičností. Tyto jednotlivé kompoziční prvky dokázali mistrně sladit se slovem nebo hudbou a vytvořit tak pompézní „divadlo světa“.

Druhá část práce nejdříve seznamuje s historií krajiny a města v níž se sakrální stavba nachází. Zdrojem mi byly dostupné regionální drobné spisy převážně z konce 19. a začátku 20. století, mladší literatura vesměs vychází právě z těchto pramenů. Dále se zaměřuji na zmapování a vytvoření uceleného obrazu stavebního a uměleckého vývoje kostela sv. Jiří, neboť poslední dochovaný komplexnější popis tohoto objektu je z roku 1916<sup>1</sup>. Suma takto získaných poznatků posloužila jako východisko pro zhodnocení současného stavu, zejména rokokového a pseudoslohového mobiliáře, jeho umělecké hodnoty a vhodnosti umístění, včetně solitérních prvků, které se navzájem liší slohovou skladbou i uměleckou úrovní provedení. Součástí práce je návrh konkrétního uspořádání vnitřního vybavení kostela sv. Jiří. Tato koncepce, vypracovaná odborníkem, v sobě zahrnuje změnu umístění některých článků mobiliáře, barevné řešení výmalby a osvětlení.

Potřebný písemný i obrazový materiál o kostelu sv. Jiří jsem z velké části získala v Oblastním archívu v Zámrsku, v záznamech Velkostatku kosteleckého, Patronátních knihách a archiváliích Biskupství královéhradeckého. Rovněž jsem použila regionální literaturu zaměřenou na baroko a částečně i rokoko Východních Čech. Konkrétní události, především opravy a postupné vybavování kostela sv. Jiří od roku 1855, jsem vyhledávala v kronice Římskokatolické farnosti - děkanství Kostelec nad Orlicí.

Některé informace uvedené v textu práce se mi podařilo získat ze soukromého zdroje a nebyly doposud veřejně publikovány<sup>2</sup>.

Poslední část práce je zaměřena prakticky a zabývám se v ní rozborem dotazníků, které vyplňovali jednak studenti místní střední školy a jednak věřící ve farnosti, kterým sakrální prostor slouží. V odpovědích se odráží vztah mladé generace (16 - 21 let) ke kulturním památkám obecně. Výstupy byly poměrně jednotvárné, protože většina dotázaných studentů (61%) Obchodní akademie je dojíždějících a nemá žádnou emoční ani vědomostní vazbu

<sup>1</sup> Jelínek, F. *Děkanský chrám sv. Jiří v Kostelci n. Orlicí*, 1916.

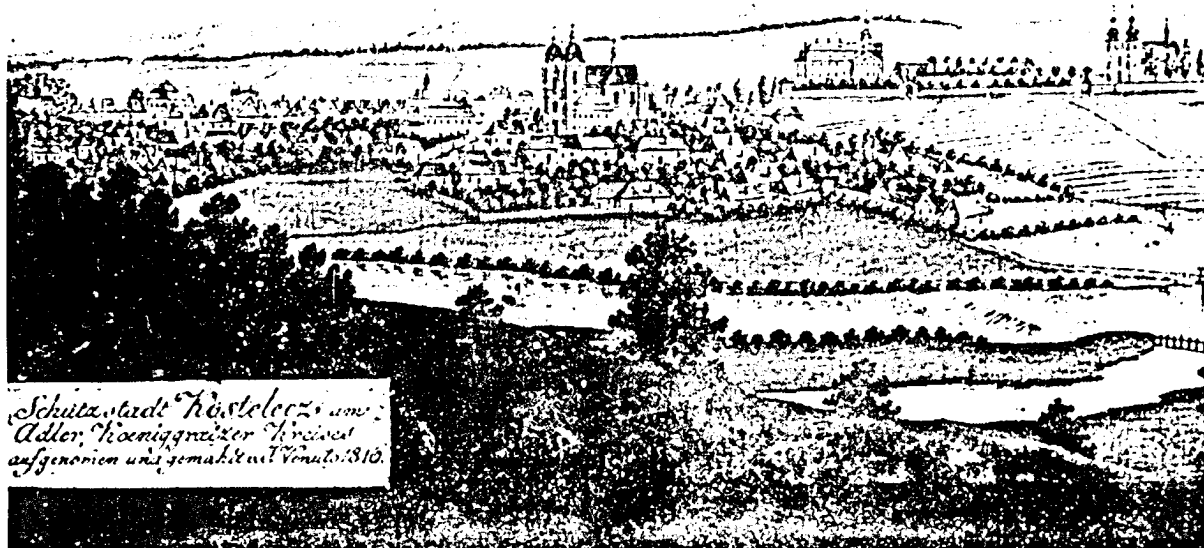
<sup>2</sup> Archivní materiály MVDr. Vladimíra Fídlera.

na město Kostelec nad Orlicí. Jistým zklamáním pro mne bylo, že ani místní studenti neprokázali větší znalosti městských památek a přístupu k nim.

Druhou část odpovědi tvoří aktivní věřící, kteří se vyjadřovali ke „svému“ prostoru pro prožívání bohoslužeb, liturgických obřadů i osobních modliteb. Škoda jen, že se mi vrátilo zanedbatelné množství vyplněných dotazníků. Z tohoto malého vzorku lze přesto vyvodit určité závěry, jenž se staly podnětem při vytváření vize „ideálního“ prostoru přibližujícího se k původní atmosféře pozdně barokní stavby a k úpravě rokokového a pseudoslohového mobiliáře zbaveného rušivých a málo umělecky hodnotných prvků. Takto přehodnocený interiér by měl vést k vytvoření vyváženého prostředí splňujícího umělecko-historické nároky, které by v kontinuitě prolínajících stylů působily pozitivně na estetické cítění dnešního člověka.

Návrhy na řešení interiérových úprav jsou doplněny vizuálními náčrty na půdorysu kostela a virtuální fotografie má přiblížit pohled na nové uspořádání mobiliáře kostela sv. Jiří.

V samém závěru práce se zamýšlím nad tak vnitřně komplikovanou epochou, jakou baroko bezpochyby bylo.





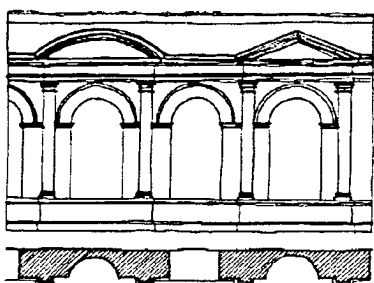
## 1. O barokním slohu

### 1.1.1. Vývoj evropského baroka

V této kapitole jsem čerpala z poznatků a obrazového materiálu literatury Syrového P. *Dobrodružství architektury*, Grahama G. *Filozofie umění* a Kitsona M. *Umění světa: Barok a rokoko*.

Evropské umění, vyplňující zhruba 17. a 18. století je označováno jako baroko. Umělecká tvorba v tomto období navazuje na započatý vývoj v renesanci - totiž návratu k antice. Baroko pak přímo vychází z tzv. „římského baroka“, které vznikalo v císařské době zvláště mimo mocenské centrum - Řím.

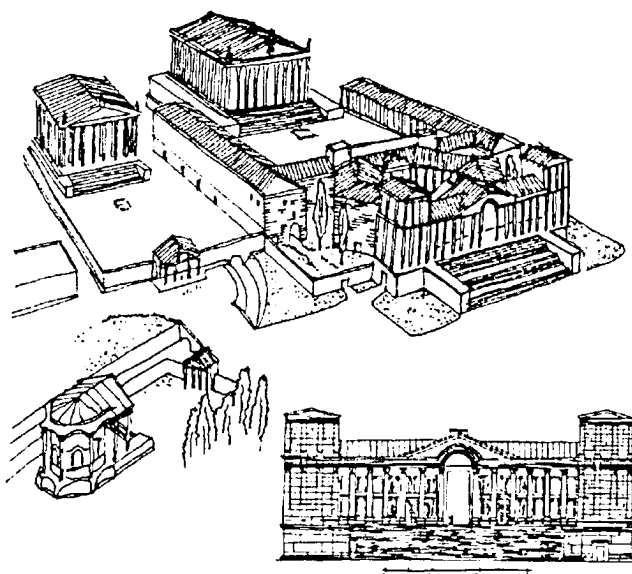
Architektura vzdálených provincií sice opakuje stavební druhy i tvarosloví, na které byli Římané zvyklí z domova, ale mísí do něho rozmanité místní prvky. Výsledkem bylo všeobecné uvolnění řádových vazeb, které v kombinaci vlastních i dovezených nápadů a při použití drahých dekoračních materiálů, vyznívalo obvykle přepychově a zajímavě.



*Plastické členění stěny nikami, pilastrovým řádem a střídáním různých frontonů*

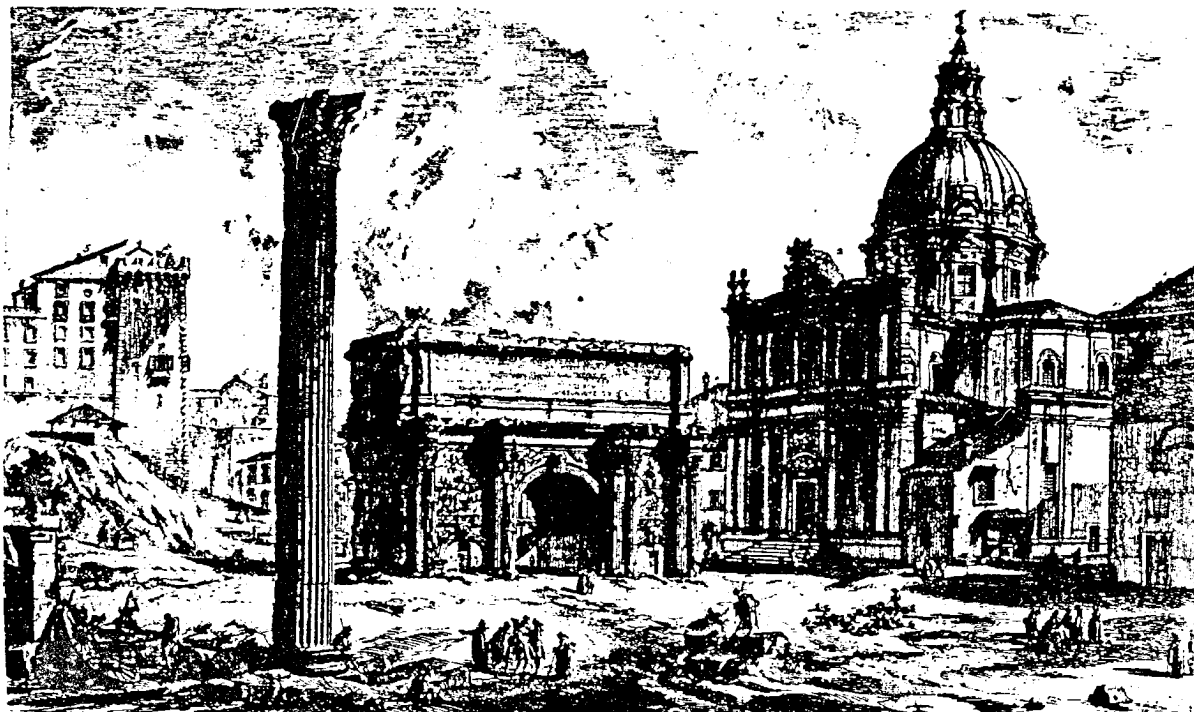
Ze společnosti, rozvrácené sobectvím jedněch a trvalou nespokojeností druhých, nemohlo už vzejít nic pozitivního. Dávno se zcela vytratilo vlastnictví a občanské ctnosti, na které si republikánský Řím kdysi tolik potrpěl. Vnitřně rozložená říše už nedokázala trvale odrazet nápor germánských a hunských kmenů, a tak postupně, ale nezadržitelně, zmizela v propadlišti dějin.

Barokizující dynamické formy římské architektury představovaly pravděpodobně tvůrčí vrchol, ale z pohledu dalšího vývoje zřejmý úpadek (Není v tom podobnost s barokem 18. století?), odpovídající celkovému přesycení bohatstvím a požitky, kdy se římská smetánka utápěla v bezuzdné a často brutální zábavě.



*Chrámový soubor v Baalbeku v Sýrii - vpředu okrouhý chrámek, za ním tzv. malý chrám, vedle něho velký chrám - každý s vlastním nádvořím a propylejemi; průčelí propylejí*

Baroko tedy nezapře svůj vztah k antice, i když jsou jeho tóny výraznější a barevnější, harmonie bohatší, má v sobě více dekorativního, více světla a stínů, méně kázně. Jemná lyričnost se projevuje jen vzácně, zato dramatická poloha rozevlátých drapérií nenechává pozorovatele v klidu.

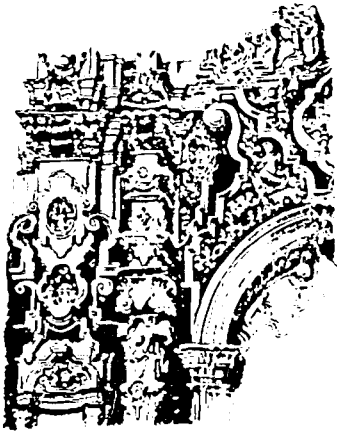


Giovanni Battista Piranesi. **Vítězný oblouk Septimia Severa s chrámem sv. Lukáše a Martiny** (1759?). Lept (35,5 x 57,5 cm) je ze série **Le Vedute di Roma** a symbolicky vyjadřuje vztah barokního umění k antice. Cortonův chrám sv. Lukáše a Martiny z let 1635 -1650 se průčelím obrací k antickým ruinám na Foru Romanu. Pro první čtvrtinu 17. století byl Řím uměleckým centrem Evropy a v období neoklasicismu znovu nabývá ztraceného postavení.

Právě tak, jako jiná umělecká období prošlo baroko známými fázemi počátečního rozmachu (rané baroko), vrcholu (vrcholné baroko) i úpadku (rozplynutí v rokoku), kdy došlo k vyčerpání dynamiky a přechodu k přísnému a studenému klasicizmu a empíru. V době raného baroka propuká třicetiletá válka (1618 -1648) a celou epochu uzavírá Velká francouzská revoluce (1789).

Samotné baroko v sobě zahrnovalo všechny výtvarné proudy - malířství, sochařství, architekturu, hudbu, literaturu, ale i užité umění a oděvní módu. Jejimi objednateli býval především dvůr, šlechta a církev. Tak vzniklo umění, které se v různých evropských zemích specificky modifikovalo v tzv. „národních uměleckých školách“, a to především v Itálii, Francii, Španělsku, Holandsku, Anglii a střední Evropě.

V architektuře hrál roli rozvoj měšťanského domu a městského plánování obecně. Tímto počínem vznikaly celé stavební komplexy městských čtvrtí.



*Detail průčelí kostela v Gaté v Mexiku (1770)*

Baroko zabarvovalo různou měrou nejen uměleckou tvorbu, ale i ostatní projevy tohoto období a v jejím pojetí se současně rozvíjely různé styly. Tzv. dynamizující baroko vzniká nejprve v Itálii krátce před rokem 1600 a je tvůrcí asi do poloviny 18. století. Zasáhlo zejména Holandsko, Německo, Rakousko, Čechy, Polsko a Španělsko včetně zámořských kolonií, kde se však rozvinul osobitý sloh přibarvený místními architektonickými prvky - např. v Mexiku nabylo umírněné baroko nejdivočejších forem - průčelí jsou pokryta souvislou vrstvou plastické dekorace v níž se zcela ztrácejí všechny tektonické tvaroslovné prvky a proniká mayská a aztécká ornamentika, kterou vnesli místní indiánští řemeslníci - nepřehledná změť stále drobnější výzdoby oltářů bohatě pozlacených, v nichž se nezapřel jejich původ.

Současně s barokem a tak trochu v opozici, vznikl klasicizující proud, který se rozšířil zejména ve Francii.

Třetí slohová poloha - totiž realismus - se spojuje s Caravaggiem<sup>3</sup> a mnohými holandskými malíři.

Všechny tři styly s různými obměnami jdou spolu i osmnáctým stoletím, kdy jako reakce vzniká styl nový - rokoko, jenž někteří historikové pokládají za samostatný sloh a jiní v něm vidí jen důsledek ztráty invence a zároveň závěr baroka.

### 1.1.2. Etymologie názvů „baroko“ a „rokoko“

Oba termíny vznikly, jako ostatně mnoho dalších uměleckohistorických pojmenování, před koncem 19. století a ze začátku se jich používalo spíše jako posměšku.

#### **Baroko**

Původ názvu „baroko“ není zcela jednoznačný - nejspíše byl odvozen buď z portugalského slova „barroco“ - což označuje perlu nepravidelného tvaru, anebo podle jiných historiků z italského slova „baroco“ - překážka ve středověké scholastické logice - této metafory se pravděpodobně začalo užívat v Itálii a Francii a označovalo překroucenou ideu nebo komplikovaný a deformovaný způsob myšlení.

<sup>3</sup> Vlastním jménem Michelangelo Merisi (1573-1610), všestranně nadaný malíř, jehož dílo je na svou dobu velice pokrokové a osobité, jeho obrazy se vyznačují převážně teplou barevnou tonalitou.

Ve vztahu k umění se výrazu začalo používat v druhé polovině 18. století jako pojmu vyjadřujícímu protiklad klasických hodnot. Rovněž francouzské slovo „*baroque*“ je synonymem pro vše výstřední a bizarní, kdy se nedbá zákonů proporce a kompozice, neboť umělec podléhá konfrontaci se svým okamžitým nápadem a pocitem.

Za zmínku ještě stojí citovat vysvětlení pojmu „*baroko*“ Václavem Richterem<sup>4</sup>, který v jedné ze svých nesčetných přednášek řekl: „*Ve výkladu barok se objevily dvě teorie. Podle jedné znamená výraz barok asi formální zdivočelost, podle druhé obsahovou zmatenost. První interpretace je starší a zřejmě pravděpodobnější, druhá mladší - jak to obyčejně bývá - snaživě přispěchala v určité dogmatické estetice. Nepochybně je tato umělecká forma takto nazvána pro svoji schválnost, bizarnost, rozkladnou tendenci a rušení formy renesance.*“

J.J.Winckelmann napsal v roce 1797 o baroku: „*Barok tvoří nejzazší hranici bizarního, je to směšnost dovedená do extrému. Borromini propadl šílenství, Guarini propadl baroku.*“

Jinde stále pokládali baroko za „*zvrhlé pokračování renesance*“ a mnohdy tento obecný předsudek panoval ještě před druhou světovou válkou. Pouze v Německu mezi učenci se baroknímu umění přiznávaly určité estetické hodnoty již na konci 19. století.

Zdá se až nepochopitelné, jak se mohly vést jalové diskuze nad tak umělecky hodnotným a ve vrcholné fázi i přínosným stylem. Skutečností však je, že baroko v Evropě bylo přijato a doceněno poměrně nedávno možná i právě proto, že mohutná síla, odvaha a vynalézavost barokního umění odpovídá estetickému citění člověka i dnes.

### **Rokoko**

Slovo je pravděpodobně odvozeno z francouzského „*rocaille*“ - mušle a kaménky, jichž se užívalo k výzdobě stěn v 16. století a bylo výrazem hanlivé přezdívky slohu. Význam tohoto slova je v podstatě obsahově shodný se slovem baroko a vyjadřuje zdobný dekorativní styl užívaný ve Francii již kolem roku 1700 jako únik od monumentálního a pompézního slohu doby Ludvíka XIV.

Znovuobjevení hodnot rokokového malířství, dekorativního umění, nábytkového návrhářství a užitého umění - zvláště porcelánu - začalo teprve nedávno.

Rokoko je nejatraktivnější umělecké hnutí, jemuž jsou vlastní fantazie, vtip, smyslná citlivost a úsměvná lehkost, je nemorální a intuitivní, nevyžaduje znalost složitých teoretických pravidel, jeho cílem je poskytnout smyslové uspokojení a jeho mladiství tón budí atmosféru

<sup>4</sup> Václav Richter (1900-1970), profesor olomoucké a brněnské univerzity a přední moravský historik.



dětství - motivy skládající se z akantových volut a úponků, květinové girlandy, stuhy, šípy, stylizované chýše ze zkroucených větví, ptáčci, opičky a roztomilé pitoreskní postavičky - to vše rozvíjí jemnou povrchovou hru, která se často záměrně ztrácí v asymetrii.

Před sto lety bratři Edmond a Jules Goncourtové napsali o rokoku tuto výstižnou charakteristiku: *„Watteau obnovil rys půvabné krásy. V jeho umění se už nesetkáváme s antickým půvabem. Půvab Watteauových děl je půvabem o sobě. Je to onen nedefinovatelný dotek, který dodává ženám koketérii, roztomilost a krásu, jež překonává pouhou krásu tělesnou. Jde o onu nepostižitelnou vlastnost, která způsobuje, že se linie jakoby usmívá, že se zdá, jako by forma měla duši a stávala se duchovým obrazem hmoty.“* A dále: *„Rozkošnictví je podstatou Boucherova ideálu, duch jeho umění jím je naplněn. Jak lehká a dovedná ruka však vytváří konvenční mytologické nahotiny, jak svěží je jeho představitivost i tehdy, jde-li o námět neslušný, jak harmonický jeho kompoziční talent, přirozeně uzpůsobený, jak se zdá, aby uspořádal krásná těla, oblá jako krky labutí, spočívající na oblacích.“*

Watteau<sup>5</sup> i Boucher<sup>6</sup> dobře ovládali malířské techniky a měli smysl pro sloh, který se projevoval v mistrovském zvládnutí určitého rytmického pohybu zachycovaného zdánlivě s naprostou lehkostí. Hravý sloh si libuje v předvádění se záměrem nalézt uspokojení v dobře provedených věcech.

Dalším charakteristickým rysem tohoto období je pěstování vztahů a rozvíjení dorozumění mezi dvěma lidmi: konverzace, psaní dopisů, komorní hudba, tanec, společenské způsoby, hry i svádění. Rokoko tedy není uměním pro veřejnost, nýbrž uměním pro malou kultivovanou společnost.

Ke konci 18. století se však potřeba pastýřských her brzy rozpustila v opravdových tragických událostech, když lid vystoupil ve své pravé podobě.

Rokoko nemělo svou teorii ani povznášejícího ducha baroka, zato dokázalo být místy hrubě surové - v tomto smyslu lze naopak hovořit o jeho jisté citové chudobě. Neuvádělo do transcendentálních extází a spirituálních prožitků, ale probouzelo rozkošnictví.

Z malířů a sochařů rokokového období je možné srovnávat s osobnostmi baroka snad jen Watteaua a Tiepola<sup>7</sup>. Oblíbená rokoková technika je pastel, který přirozeně postrádá

<sup>5</sup> Antoine Watteau 1684-1721 - Francouz, jeden z géníů nejpůvabnějších maleb

<sup>6</sup> Françoise Boucher 1705-1770 - francouzský malíř konvenčních společenských témat se scénářem klamání, překvapení a různých vítězství

<sup>7</sup> Giovanni Battista Tiepolo 1696-1771- benátský malířský géníus, jehož přitahovalo přívětivé hravé umění s jasnými plochami a tmnými hmotami s jemnými barevnými přechody, malíř rozsáhlých freskových cyklů, výzdoba paláců, nástěnné malby - velkolepý styl plný jasu, ale i uměřenosti

hutnost a světelnost olejové barvy a nikdy by jím nemohly být zobrazeny temné barokové stíny, neboť barvy jsou jemné a v bledých odstínech. Také se používá ke kresbě křída, z technik lept a rytina. Typická barevná harmonie je např. růžová a bílá.

V architektuře tohoto období doznívají barokní varianty s odlehčenými, většinou akantovými a rokajovými prvky. Objevuje se záliba v malých stavbách - lovecké zámečky zasazené do přírodní scenérie a soukromá sídla, jež hýří vytříbenými rokokovými interiéry, zrcadlovými stěnami či francouzskými okny s průhledem do architektonicky upravených zahrad a parků.

## 1.2. Technické prvky s nimiž baroko pracovalo

### 1.2.1. Vnímání prostoru a ideálního tvaru

Podkladem pro tuto část práce se mi staly knihy Fürstové M. *Psychologie*, Baxandala M. *Stíny a světlo - umění a vizuální zkušenost*, Boorstina D. J. *Tvůrce člověk - Historie lidské imaginace* a Pijoana J. *Dějiny umění díl 7. a 8.*

#### **Trojrozměrné vidění**

Lidská bytost žije v prostorovém světě, jehož optické trojrozměrné zobrazení je však dvojrozměrné, a to proto, že „obraz“, který vzniká na sítnici, je plochý. Fyziologický průběh zpracování podnětu zrakového aparátu zprostředkovává vidění předmětů a vzdáleností. Skutečnost, že prostor kolem sebe člověk zkoumá binokulárně, přispívá k vnímání hloubky, tvaru, hmoty a informuje o rozměrech daného předmětu. Pozorovaný objekt, který se nachází blízko pak dává, prostřednictvím očí, další informaci - rozdílné obrazy, které jsou získány monokulárním viděním pomáhají rovněž vnímat vzdálenost a plastičnost, a to tím, že oba obrazy jsou navzájem srovnávány. Důvěrná znalost pozorovaných předmětů pochází většinou z vizuálních zkušeností jedince s prostředím a má rozhodující úlohu při prostorovém vidění.

Psychologové E. J. Gibson a R. R. Walk (1983) na provedených experimentech připouštějí závěr, že se při vnímání prostoru jedná o komponenty, které jsou částečně vrozené (orientace v prostoru) a částečně pocházející ze zkušenosti (lokalizace v prostoru).

Ze zkušeností jsou známy různé signály, které pomáhají při orientaci:

Lineární perspektiva: předměty se jeví o to menší a těsněji u sebe, čím jsou od nás vzdálenější;

Strukturální perspektiva: s rostoucí vzdáleností se stává utváření povrchu nezřetelnější;

Atmosférická perspektiva: pro znečištění vzduchu kouřem a prachem jsou vzdálenější objekty vidět jen nezřetelně a rozplývavě;

Světlo a stíny: jestliže dopadá světlo na nepravidelný předmět, vznikají stíny, jiné části, silněji osvětlené, vystupují do popředí; ze stínu lze usuzovat na hloubku - kruh se např. stínováním stává koulí;

Relativní pozice: vzdálenější předměty jsou zcela nebo částečně překrývané předměty ležícími blíže, jestliže se nacházejí ve stejném směru pohledu;

Relativní velikost: je-li známa velikost určitých předmětů, je možné použít tuto znalost na určení velikostí jiných objektů;

Paralaktický posun: pohyb hlavou sem a tam fixuje jedno místo ve střední vzdálenosti, pak se zdá, že se předměty, jež jsou pozorovateli blíže, pohybují vzhledem ke vzdálenějším předmětům opačným směrem;

V malířství se umělci snaží, aby zobrazili prostorovou skutečnost na ploše. K rozhodujícímu obratu došlo v renesanci. Trojrozměrný svět měl být reprodukován tak věrně, že se obraz a skutečnost nedaly okem rozlišit. Zatímco se nejdříve postupovalo intuitivně, byl brzy objeven matematický princip, jak zobrazovat prostor - **klasická perspektiva**. Zdá se, že všechny paralelní přímky, kromě těch, jež jsou rovnoběžné s obrazovou plochou, se sbíhají ve velmi vzdáleném bodu, v úběžníku. Stejně vzdálenosti na těchto liniích se ve směru úběžníku zkracují.

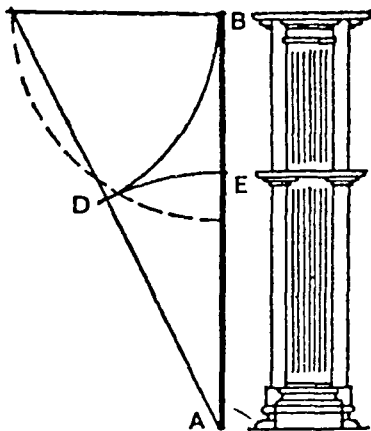
V dalším vývoji nešlo již o naprosto přesné zobrazení, nýbrž o optickou iluzi. Klam se vytvářel kvůli klamání. Malířství **trompe-l'oeil**<sup>8</sup> vykouzlilo v baroku silnou prostorovou sugesci, že jen hmatem je možné se přesvědčit, jedná-li se o plastické struktury nebo plošná zobrazení.

### **Prostorový efekt „dobrého“ tvaru**

Lidské oko má však kromě schopnosti přenosu plochého obrazu na plastický ještě další „geniální“ vlastnost - tendenci ke korektuře formy s ohledem na zdokonalení tvaru. Pokud se předloha odchyluje od „dobrého“ uspořádání linií, vytváří se vizuální napětí a současně se objevuje snaha odbourávat tento pociťovaný nesoulad. (M. Schuster, H. Beisel 1987)

Přítom systém vnímání je schopen překlenout rušivé momenty jako jsou např. nerovnosti architektonických prvků. Prostorový efekt vzniká interpretací vnímaného vzoru v souladu se zkušeností - to, co jedinec v konečné fázi vidí, závisí podstatně na jeho psychickém postoji a sociálním vlivu. (C. Barrett 1974 - Sociální vnímání).

<sup>8</sup>Zrakový klam - umělecký pokus zobrazit bezprostřední skutečnosti zrakovým klamem; výraz složen ze slova *tromp* - zaklenutý výklenek tvořící zvláště v orientální a románské architektuře přechod mezi mnohaúhelníkovým půdorysem a kruhovou klenbou.



Ilustrace zlatého řezu AE:

$$EB=AB:AE \quad BC = 1/2 AB = CD \quad AE = AD$$

Obdélník s proporcemi „zlatého řezu“ (poměr stran 6 :18) je vedle čtverce pocítován jako zvláště vyvážený a estetický; obdélníky, které se ve svých proporcích jen málo odchyľují od čtverce působí jako nepodařený čtverec. Velké odchylky jsou pocítovány jako „špatný obdélník“. Tak obdélník s proporcemi zlatého řezu se nachází ve svém účinku čtvercem a „trámem“.

Rozdílné účinky jednotlivých stavebních prvků se dají částečně odvodit ze skutečnosti, že při aplikaci „dobrého tvaru“ dochází ke klidové stabilitě. Naopak odklon od „zlatého řezu“ vede k dynamickému napětí. Každý sloh odpovídá určitému duchovnímu postoji, který se pak vyjadřuje i v architektuře. Renesance se vyznačuje úsilím o vyváženost v nehybnosti, základním prvkem baroka je naopak pohyb.

Renesance nabízí mnohde dobré, zaoblené tvary, tzn. symetrické, stavebně organizované, rovnoměrné uspořádání architektonických prvků, zatímco v baroku malé nedokonalosti vyvolávají v pozorovateli účinky napětí a aktivity. (M. Schuster, H. Beisel 1987)

Slohy obou epoch se dají odlišit protikladnými architektonickými konstrukčními principy:  
(podle H. Bekala 1978)

#### Renesance:

- čtverec a obdélník zlatého řezu dominují mezi pravoúhlými formami
- kruhové oblouky, koule
- pravé úhly
- metricky pravidelné upořádání oken atd.
- symetrické horizontální členění, rovnováha

#### Baroko:

- pravoúhelníky blízké čtverci, nebo přehnané v délce a šířce
- eliptické oblouky
- tupé nebo ostré úhly
- řazení v nestejných vzdálenostech (např. okna)
- symetrála je vysunutá ze středu



Baroko překonává dokonalé formy renesance tím, že tvoří formy, které krátce před svým dovršením zůstanou stát; takže mají tak blízko k „dobrému tvaru“ a tím podněcují vyrovnávající aktivitu pozorovatele.

### Renesance



### Baroko



V dějinách umění nacházíme běžně oba stylové principy: úsilí o harmonii, klid, vyrovnanost, rovnováhu i úsilí o pohyb, expresivitu, extázi.

Barokní umělci neměli k dispozici závěry experimentů psychologů konce 20. století, a přesto dokonale zvládali zákony lineární perspektivy - mistrně uměli využít jistého „sebeklamného“ lidského vnímání a rozehrávali iluzivní kompozice v nesčetných nádherných variacích.

## 1.2.2. Vnímání barev

### ***Barevná alchymie***

Je-li řeč o barvách, je nutné se zastavit u Johanna Wolfganga Goetheho, který kromě Fausta, považoval *Nauku o barvách* za své celoživotní dílo. Podle něho je barva zákonitá přirozenost vztahující se na zrakový smysl a někdo tento smysl prostě má a někdo ne, neboť se slepým se o barvě hovořit nedá. (J. W. Goethe. In: J. Pawlik 1974)

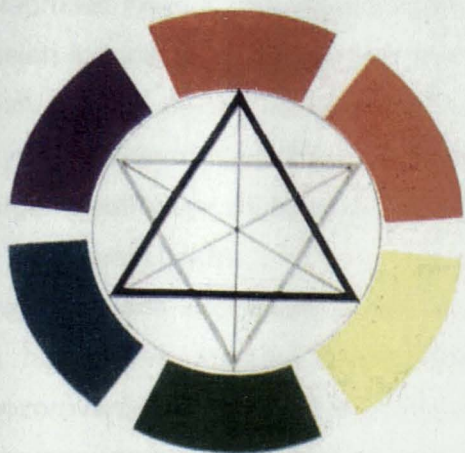
Není tedy náhodou, že Goethova fenomenologická nauka o barvách tvoří základ většiny estetických teorií a např. malíři se na ni odvolávají dodnes.

Všeobecně se předpokládá, že žlutá, modrá a červená jsou barvy čisté a základní. Červená a modrá vytvářejí fialovou, červená a žlutá oranžovou a žlutá a modrá zelenou.

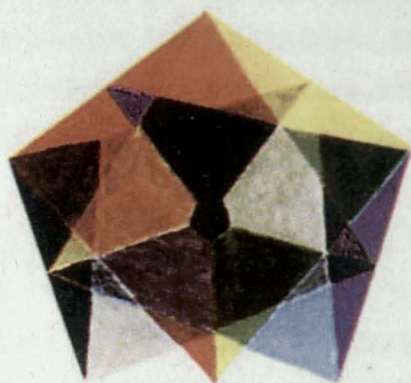
(J. W. Goethe. In: J. Pawlik 1969)

Vychází-li se z červené, modré, žluté, bílé a černé základny, objeví se vedle sekundárních barev i různé hodnoty světlosti a tmavosti.

Z obrazových plošných i prostorových modelů, vyjadřujících barevná spektra, je patrné, že žádné z nich nemůže být považováno za obecně platné, neboť jaký systém má být použit závisí na tom, co se má upřednostnit, protože barva je určena přinejmenším třemi dimenzemi - barevným tónem, světlostí a sytostí.

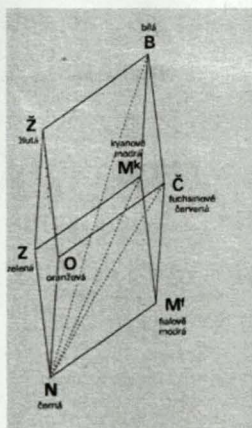


Šestidílný barevný kruh podle Johanna Wolfganga Goetha

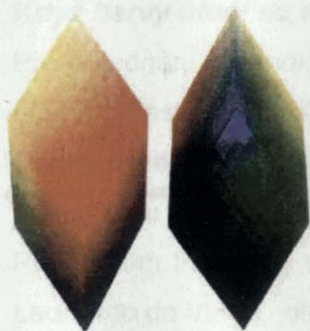


Elementární hvězda nebo totální hvězda barevných rovin podle Paula Kleea

Romboedr<sup>9</sup> Haralda Küpperse (otočení osy o 180°) názorně poskytuje vysvětlení zákona mísení barev v souladu se zákonitostmi, podle nichž pracuje zrakový orgán.



V nulovém bodě: černá (N) = východisko systému  
 Na špičce: bílá (B) = spojení všech tří původních barev.  
 Na ostatních rozích šest základních barevných barev.  
 Osa tělesa procházející N a B je osou šedi barevného prostoru.  
 např.  $F + O = \check{C}$   
 Fialová + oranžová = fuchsinově červená  
 $\check{C} + \check{Z} = B$   
 Fuchsinově červená + žlutá = bílá



Barevný prostor romboedru je pravidelně, kontinuálně proniknut šesti základními barvami, které jsou odvozené z optimálních barev výchozích tvořící s černou a bílou rohové barvy systému. Při kolmém řezu na šedou osu se objeví „roviny barevných tónů“. Rovnoběžné řezy jsou „roviny sytosti“ a „roviny jasnosti“ leží pravoúhle k šedé ose.

Küppers rozděluje kontinuální barevný prostor na 1000 jednotek, takže kvantitativně jsou přesně stanoveny barevné tóny a nuance.

<sup>9</sup> Výraz z mineralogie - krystalový tvar omezený šesti shodnými kosočtvercovými plochami a mající šest stejně dlouhých hran, klenec.

### **Barevné prolínání**

Spektrální barvy, jejichž spojení dává bílou nebo jejichž kombinací dojde k nebarevnému počítku na sítnici, se nazývají barvami *kompensativními* (vyrovnávajícími). V souvislosti s výtvarným uměním se vyrovnávající barvy označují jako *komplementární*. (K. Badt 1961)

Například fixuje-li zrak nějakou barvu, pak se v důsledku přizpůsobení oka snižuje průběžně nejen její intenzita, ale při následném pohledu na bílou plochu se objeví tzv. „paobrazová“ barva. Je-li plocha barevná, dochází ke smíšení paobrazové barvy s počítkem, který byl vyvolán barevným podnětem<sup>10</sup>. Z toho je vidět, že přizpůsobovací mechanismus zrakového orgánu potřebuje určitou dobu na vyrovnání prvotního vjemu a jeho výsledného zpracování v mozgovém centru.

Je-li vnímána určitá barva, pak se snižuje intenzita počítku těch komponent, z nichž vznikla a nepůsobivá původní barva současně zintenzivní. Tak např. píše Goethe o svých pozorováních, že s přibývajícemi červánky vystupují zelené stíny. To oko na silné podráždění červenou reaguje „požadovanou barvou“, tedy zelenou. (J. W. Goethe. In: J. Pawlik 1969)

Na témže základě spočívá i *simultánní kontrast* - jde o moment, kdy se lidské vidění pokouší kompenzovat převahu nabízeného barevného podnětu tím, že vytvoří kontrastní podnět se zřetelněji vystupujícími konturami, kdy se zostřují hranice mezi světlým a tmavým počítkem - barevný kontrast má účinek zesílení, naopak podobné barevné tóny se navzájem přizpůsobují a mají vyrovnávací efekt.

Jak ukázaly pokusy, je do vidění a vnímání zakomponována i zkušenost, která napomáhá rozpoznávat věci navzdory různému osvětlení. Tato barevná konstanta je příznivě ovlivňována i fyziologickou skutečností - receptory sítnice se přizpůsobují danému osvětlení a orientují se i v šeru, když nejsou vidět žádné barvy. Předměty jsou rozpoznávány podle formy, neboť ta zůstává téměř zcela nedotčena změnami barevnosti a světlosti.

Vnímání barev může však být vyvoláno také pouze podněty světlosti a tmavosti, periodickým střídáním vysoké světelné intenzity a tmy.

### **Když barvy útočí na smysly člověka**

Pro pojednání o barvách vycházím z knihy *Psychologie* M. Fürstové. Autoři zmiňovaní v této učebnici často používají při rozboru barevného spektra poetického slovníku, kterým vyjadřují účinky barev nejen na smysly, ale i na vnitřní „svět duše“. Výstižné, až emočně laděné popisy jsou v textu podchyceny přímými citacemi.

Působením barev na vnímání diváka se nejdříve začali zabývat renesanční umělci (např. Leonardo da Vinci), díky jimž se malířství stalo uměním. Brzy na jejich plátnech namísto

<sup>10</sup> V psychologii je tato reakce označována jako jev sukcesivního (následného) kontrastu.

symbolické hodnoty převažovala estetická dimenze barvy a její smyslový účinek na pozorovatele. Například barokní sochaři pro své výtvarné kreace často používali těchto barevných materiálů: temně hnědý a zlacený bronz, tmavě rudý, hnědavý, zelený a okrově žlutý mramor ve spojení s mramorem bílým.

### Žlutá

*„Je barvou nejbližší světlu. Vzniká jeho nejlahodnější uměřeností, ať již nejasnými prostředky nebo slabým odrazem od bílých ploch... Spojuje se ve své nejvyšší čistotě vždy s povahou světlého a má veselou, živou, jemně dráždivou vlastnost... Ze zkušenosti víme, že žlutá vyvolává teplý a příjemný dojem. Proto také přísluší v malířství zářivé a teplé stránce.“*

(J. W. Goethe. In: J. Pawlik 1969)

Van Gogh miluje slunečné barvy jihu, žluť slunečního světla, žluté slunečnice, žitné pole a žluť země: *„Slunce, světlo, abych to jen dokázal říct svými slabými slovy: žlutá, světle šedivě žlutá, zlatě světlá citronová barva. Jak je tato žlutá krásná...“* (V. van Gogh. In: P. Nizon 1977) Pro tohoto malíře představuje i smrt něco jasného, „skoro úsměvného“, a proto zvolil pro svůj obraz „Žnec“ téměř jen žlutou: *„Je to obraz smrti, tak jak to hlásá velká kniha přírody. Oč v něm usiluji, je skoro úsměvné. Je zcela žlutý kromě růžové linie pahorku, světle žlutý a plavý.“* (V. Van Gogh. In: K. Badt 1961)

Žlutá je jako nejsvětlejší barva symbolická pro rozum. pro vědění: *„Jako existuje jen jedna pravda, tak existuje jen jedna žlutá. Zakalená pravda je nemocná pravda, nepravda. Tak je výrazem zakalené žluté závist, zrada, faleš, pochybnost, nedůvěra, zmatenost.“*

(J. Itten 1970)

Zhuštěním nebo ztemněním do načervenalé se dá žlutá vystupňovat. Další stupňování do žlutočervené nevytváří, jako červenožlutá, příjemný veselý pocit, nýbrž vede k „nesnesitelné násilnému“: *„Aktivní stránka projevuje zde svou největší energii a není divu, že energičtí, zdraví a drsní lidé mají zvláštní potěšení z této barvy.“* (J. W. Goethe. In: J. Pawlik 1969)

Malíř Franz Marc označuje žlutou jako ženský princip. Je jemná, veselá a smyslná. Pro něj získává pasivní ženská žluť ve smíšení červené a žluté na oranžovou „megerskou“ smyslnou moc.

Goethe zjišťuje, že barvy tendují do dvou stran, plus a minus. Mezi oběma vzniká polarita: *„Na straně plus jsou žlutá, červenožlutá (oranžová) a žlutočervená. Budí čilou, živou, aktivní náladu. Barvy minusové strany jsou modrá, červenomodrá a modročervená. Vytvářejí neklid, ochablost a pocit touhy.“* (J. W. Goethe. In: J. Pawlik 1969)



### Modrá

*„Tak jako žlutá přináší vždy s sebou světlo, tak modrá nese s sebou vždy něco temného. Ve své nejvyšší čistotě je modrá takřka dráždivým nic. Pohled na ni vyvolává rozpor mezi něčím dráždivým a klidným. Tak jako vidíme modré vysoké nebe, daleké hory, tak se zdá, že i modrá plocha před námi uniká. Tak jako rádi sledujeme příjemný předmět, který před námi uniká, tak se rádi díváme i na modrou, protože nás k sobě nenutí, nýbrž přitahuje.“*

(J. W. Goethe. In: J. Pawlik 1969)

Modrá je výrazem pro dálku, pro něco nedosažitelného („modrý květ“ romantismu), je rovněž označována za barvu duše, jako otevření se duchovní dimenzi, popř. nevědomému. Modrá má podle Kandinského dar prohlubování: *„Sklon modré k prohlubování je tak velký, že právě v hlubších tónech působí intenzivněji a charakteristicky niterněji. Čím je modrá hlubší, tím silněji volá člověka do nekonečného, probouzí v něm touhu po čistém a konečně po nadsmyslovém.“* (W. Kandinskij 1952)

Stejně jako žlutá, přechází i modrá do červené: *„Modrá velmi pozvolna přechází do červené a získává tím něco působivého, i když se nachází na pasivní straně. Její půvab je ale zcela jiného druhu než půvab červenožluté. Ani tolik neoživuje, jako spíše zneklidňuje.“*

(J. W. Goethe. In: J. Pawlik 1969)

S dále postupujícím stupňováním se zvyšuje neklid. Pro Goetha je fialová *„nejhrozivější, rozpolcená barva... Můžeme se k podstatě fialové přiblížit jen tehdy, jestliže vyjdeme z toho, že specifickým znakem této barvy je nevyřešený konflikt. Fialová spíše klade otázky, než dává odpovědi.“* (J. W. Goethe. In: J. Pawlik 1974)

Jako protiklad ke žluté - k vědění, vidí Johannes Itten **fialovou** jako barvu nevědomého, tajemství, *„která působí dojmem - podle kontrastu - hned hrozivě potlačujícím, hned obšťastňujícím.“*

### Červená

*„Červená, tak jak ji chápeme, jako neohraničenou, charakteristicky teplou barvu, působí niterně jako velmi živá, čilá, neklidná barva, která však nemá lehkomyšlný charakter všestranně upotřebitelné žlutí, nýbrž přes veškerou svou energii a intenzitu plodí silné znamení téměř cílevědomě nezměrné síly. V tomto překypování a žhnutí, hlavně do sebe a velmi málo ven, je takřka mužskou zralostí.“* (W. Kandinskij 1952)

Goethe označuje červenou „jako nejvyšší ze všech barevných jevů... Účinek této barvy je tak jedinečný jako příroda. Vyvolává dojem jak vážnosti a důstojnosti, tak i líbeznosti a něhy.“

Mohutná, neodolatelná, zářivá síla červeně se nedá lehce potlačit: „Teplý charakter červeně se stupňuje v červenooranžové na ohnivou barvu... Správným kontrastováním se stává červenooranžová výrazem horečnaté, bojovné vášně.

Přiřazena planetě Marsu se spojuje s hořícím světem válek a démonů. Bojovní válečníci nosí červenooranžový šat jako výraz svého martovského řemesla. Revoluce používají červenooranžovou jako barvu vlajky. Také čapky jakobínů byly křiklavě červené.“

(J. Itten 1970)

Červená není jen výrazem vzpoury a převratu, nýbrž vyjadřuje zcela obecně vitalitu a sexuální pud: „V červenooranžové žhne vášnivá tělesná láska... V kontrastu s černou vyvolává saturnská červeň nejvyšší, neporazitelnou, démonickou vášeň.“ (J. Itten 1970)

Naproti tomu znamená čistá červeň zduchovnělou lásku, proto se nachází na mnoha obrazech Panna Maria v červeném šatu: „Od démonicky temné saturnské černo-červené, až k sladké, andělské mariánsky růžové, může vyjádřit červená všechny mezistupně od pekelného až k nebeskému životu. Jen étericky duchovní, průhledně vzdušné je jí uzavřeno, neboť tam vládne modrá.“ (J. Itten 1970)

Franz Marc spatřuje v červení barvu hmoty, „brutální a těžkou“, a vždy barvu, která musí být žlutou a modrou potírána a překonávána. Představuje zemi, znamená vystupňování života, smyslnost a vášeň, ale také krev a agresi.

### Zelená

Modrá a žlutá jsou ve svém účinku protikladné. Zatímco žlutá je barvou, která se pohybuje z centra, přibližuje se lidem, pohybuje se modrá do centra, stahuje se takřka do sebe a vzdaluje se tak od člověka. Jestliže smísíme obě barvy, zničí se protikladné pohyby „a vzniká naprostá nepohyblivost a klid - vzniká zelená. Nikam se nepohybuje a nemá příděch radosti, smutku, vášně, nic nepožaduje, nikam nevolá. Tato neustálá nepřítomnost pohybu je vlastností, která působí blahodárně na unavené lidi a jejich duše, ale po nějaké době odpočinku může se stát nudnou... Zelená je hlavní barvou léta, kdy příroda překonala bouřlivou a roztouženou periodu roku - jaro - a ponořila se do sebeuspokojivého klidu.“

(W. Kandinskij 1952)

### Oklamané vidění

Mohlo by se zdát, že tato podkapitola k pojednání o barvách nepatří, ale jmenovaný fenomén a barvy spolu úzce souvisí - technika barevného a optického řešení často prozrazovala rukopis svého autora, neboť vytvářela jednotné umělecké dílo s charakteristickými detailními prvky, které k umělci i výtvoru neodmyslitelně patřily.

Od doby objevu optických klamů, pocházejících většinou z druhé poloviny 18. století, se hledají jejich příčiny. Bylo podáno množství vysvětlení, která souhlasí navzájem v podstatě ve třech bodech:

- ① Nejsou klamány představy, nýbrž vnímání, a i když pozorovatel o klamu ví, dojem se nezmění.
- ② Za klamy nejsou odpovědné procesy v sítnici. Zřejmě vznikají až tehdy, když je vizuální podnět zpracováván v postranních kolínkatých těliscích mozku (Corpus geniculatum laterale).
- ③ Pohyby očí se nepodílejí na výskytu klamů (což se dá prokázat experimentálně). Skutečnost, která diváka obklopuje, má tři dimenze, a on se ji pokouší zobrazovat dvojrozměrně. Mnoho optických klamů zmizí, jakmile je přesadí do trojrozměrné scény.

Jistě se nedají všechny optické klamy rozluštit perspektivními prvky. Platnost teorie, která se o ně opírá, se dá jen stěží odhadnout, neboť je ještě příliš málo známo o tom, jak člověk vnímá perspektivní zobrazení. *„Optické klamy slouží právě k tomu, aby vyvolávaly skutečnosti odpovídající trojrozměrný dojem zobrazovaného prostoru. Jakmile vědomě nebereme na zřetel prostorový dojem, vznikají klamy.“* (B. Gillamová 1980)

### **1.2.3. Hra světla a stínů**

Kombinace uměleckých druhů se stala v pozdním baroku téměř pravidlem a jednotlivé umělecké profese si navzájem vyměňovaly úlohu - tak například se začalo užívat malířských a sochařských prvků v architektuře. Samotné malířství se stále více soustřeďovalo na optické problémy - kladlo důraz na světlo, stín a barvu spíše než na objem a obrys. Iluzivními prvky a oblibou mělkého prostoru směřovalo barokní umění k popření rámu. Vizuální kompozice byly rozehrávané ve střední části obrazu, a tak odváděly pozornost od okrajů.

Jedním z příkladů byly velké závěsné nástěnné obrazy, u nichž se počítalo s obvyklým osvětlením svíčkami zdola, přičemž dávaly vyniknout vysokým světlům a hlavním objemům, zatímco stíny se ztrácely jakoby mimo obraz - tento jev se preferoval především v oltářní architektuře.

Využívání světelných a stínových efektů se označuje termínem **chiaroscuro** neboli šerosvit a jeho technika se často používala i pro nástěnnou malbu v období manýrismu, kdy byla iluze malby pro většinou nebarevné náměty (stylizované rostliny, ale i figurální motivy) pojednána ve více valérech jedné barvy.

V 18. století nabývá chiaroscuro na dvou odlišných významech: jedním je působení světla a stínu ve světě obecně a druhým je umělecké uspořádání světla i stínu na obrazech a stává se tedy estetickou záležitostí.

Akademické výtvarné chiaroscuro vychází ze dvou klasických dílech<sup>11</sup> jež se staly v tomto období zdrojem myšlení o složitosti stínů. Z analytických konceptů vyplývá, že „obecné“ chiaroscuro sloužilo k podtržení prvotní důležitosti jedné skupiny na obraze ve smyslu trojrozměrných objektů, lidí a věcí a dvojrozměrné hmoty světla a temnoty. Přitom kompoziční matrice byla obvykle diagonální, ve třech dimenzích - světla, polostínu a stínu. Tónové rozlišení stínu by se mělo řídit pravidlem<sup>12</sup>, že vržený stín je výraznější než stín přidružený. Teorie rovněž zahrnuje odraz světla, který měl překrývat ostatní tři dimenze, protože je nutný pro iluzi, eleganci a harmonii. V jedné části V. F. Dandré-Bardon píše: „*Především se vyvaruj oněch temných mas, oněch přemrštěných bezobsažností, oněch triviálních afektovaností nazývaných repusoáry...*“<sup>13</sup>

Nauka o chiaroscuro se nabízí jako systém, který je založený na tříhodnotové stupnici světla, polotónů a stínů. Rovněž se zabývá důležitostí a složitostí odraženého světla a proniknutelností stínu - tyto pasáže jsou z velké části dílem kultury založené na jednoduchém pozorování.

V druhé polovině 18. stol. se začala objevovat odborná literatura v níž jsou popisovány empirické experimenty se světlem a stínem pomocí fyzikálních metod<sup>14</sup>, kdy oblast zájmu tvořila relativní temnota různě umístěných stínů a jejich barev, neboť bylo zjištěno, že objekty blízko oka se do něj odrážejí silněji než objekty od oka vzdálené, a jejich barvy jsou živější, nejen ve světlech (nebo osvětlených površích), ale i ve stínech. V jedné pasáži je zajímavý popis při pozorování vlastní barvy stínu: „*Ráno, přibližně v době východu slunce, barva oparu ve vzduchu způsobuje, že stíny se zdají namodralé, často dokonce fialové. Jak se schyluje k západu, opět mají stíny tuto namodralou barvu. Neznamená to, že by stíny skutečně byly této barvy, protože všechny stíny jsou samy o sobě šedé - tedy přesněji řečeno, jejich barva je potlačena nedostatkem světla. Zdají se být namodralé díky kontrastu*

<sup>11</sup> Rogera de Piles - *Cozars de peinture ar principes* (1708) a Vichel-Francois Dandré-Bardon - *Traité de peinture* (1765).

<sup>12</sup> Zjednodušené podle poznámek Leonarda da Vinci

<sup>13</sup> Předmět umístěný na obraz v popředí, zpravidla po straně, ke zvýšení prostorového dojmu.

<sup>14</sup> Roku 1755 vydal Charles-Antoine Jombert, seznamem technických děl - „*Libraire du Roy pour l'Artillerie et le Génie*“.

*se zlatou, červenou či dalšími odstíny, čímž se tato šed' zdá být modrá. Vznikají tak polotóny, a když na ně dopadne neodražené světlo, stanou se směsí své vlastní barvy.“*  
(V.F.Dandré-Bardon, 1765)

Jiné pokusy se zabývaly interními variacemi a strukturou stínů a výsledkem byl poznatek, že stíny vržené tělesy jsou vždy výraznější než stíny na zastíněných částech těchto těles - intenzita ozáření však závisí na světle z odrazů. Temné stíny přetrvávají pouze na místech, kam se odražené světlo nedostane.

Nejnovějším objevem té doby se stala otázka vizuálního jevu odvozeného z ohybu světla. Středem zájmu se byl pak přirozený stín na obrazech, forma projekce vržených stínů, lom a ohyb světla.

Z toho je patrné, že badatelé konce 18. stol. rozeznávali čtyři typy možného pohybu světla:

- ♦ přímý po směru světelného zdroje
- ♦ lom - zlom, který se objeví, když světlo z jednoho fyzikálního prostředí vniká do druhého
- ♦ odraz od předmětu
- ♦ ohyb jakožto úchvatnou novinku té doby

A právě poslední dva typy - odraz a ohyb, měly a mají pro stín nejpozoruhodnější důsledky.

**Odras** je všudypřítomný faktor, který je nezbytný pro intenzitu světla dopadajícího na předmět a kaskádovitě se přenáší z jednoho tělesa na další. Přitom však osvit ztrácí na jasnosti. Bez odrazu by vše, co není ozářeno přímým sluncem, bylo zahaleno neproniknutelnou nocí.

**Ohyb** je v 18. století určující pro vnímání formy stínu. Jombert-Cochin poněkud neurčitě píše o tom, že paprsky světla podléhají „určitému druhu odchylky“, když se nacházejí blízko okrajů a jsou „poněkud narušené, když procházejí blízko objektů“. Zdá se tedy, že šlo o jakousi odnož lineární perspektivy, která byla dvojrozměrnou prezentací vypočítaných forem vržených liniích: odraz byl brán v úvahu zřídka, ohyb nikdy.

Z toho vyplývá, že výsledek znamenal zásadní rozdíl mezi stínem a idealizovaným polostínem. Tímto fyzikálním jevem se zabývá *skiagrafie*<sup>15</sup>, ale svět skiagrafie byl ještě na sklonku 18. století značně omezený, neboť se věnoval pouze vnějším hranicím rozsahu těchto jevů. Vnímání stínu existovalo ve formě jeho zkreslení perspektivou. A stín byl omezen jen na vrhaný stín a příležitostně na vlastní stín z přímého slunce.

<sup>15</sup> Skiagrafie - jedna z vyšetřujících metod používající rentgenové záření k pořizování snímků tělesných orgánů.

#### 1.2.4. Barokní kouzlo vizuálních kreací

„*Iluzionismus chce ohromovat a dojímat, nikoli podvádět, neboť používá prvků, které dílo spojuje se světem diváka.*“ (Michael Kitson, 1972)<sup>16</sup>

**Iluzionismus** je další promyšlený způsob, jak umocnit emotivní působivost uměleckého díla. Ke zvýšení účinku používal idealizaci a imaginaci v zobrazování nadpřirozených jevů a s tímto účinkem často předem počítal. Scény, příběhy a situace vytvořené umělcovou představivostí ve skutečnosti člověk nemohl nikdy spatřit, a přesto byly mistrně převáděny do viditelné formy s takovou přesvědčivostí, že téměř připouštěly existenci zázraku konaného před zraky pozorovatele.

Iluzivního prodloužení prostoru do hloubky se užívalo v období vrcholného a pozdního baroka především na nástropních scénických freskách, na stěnách kostelů a v místech hlavních oltářů, kdy se divákovi zdálo, jakoby se postavy vznášely na obloze a nad jeho hlavou opravdu létali andělé. Provedení bylo tak dokonalé, že obraz postupně vtahoval do příběhu děje, či naopak donucoval člověka v úžasu couvat, aby uvolnil místo právě vystupujícím postavám z rámu obrazu. Tyto neobyčejně rafinované a excelentní konstrukce, byly stejně formální a do sebe uzavřené jako Mozartova opera, a přitom stejně pábitelsky okouzující.

#### 1.2.5. Barokní emotivita a zájem o psychologii vnitřního prožívání

Barokní umění se obrací k vědomí prostřednictvím emocí - užívá citové výzvy zvláštním způsobem, když vychází divákovi vstříc, neboť jeho stylu lze dobře porozumět zejména v malířství - obraz s neutrální krajinou a střídavými stíny je kompozičně pojat tak, aby postavy v popředí zůstaly výrazné, napjaté, jakoby ve střehu, a svými pohyby a gesty chtěly prolomit psychickou bariéru, která oddělovala mlčenlivý svět obrazu od života mimo ozdobený rám. Nálada, pohyb i fyzická přítomnost těl se neustále vnucovala pozornosti a vtahovala diváka do představovaného umělceva světa.

Emotivní účinek ještě zvyšovalo *chiaroscuro* - intenzívně luministický šerosvit, jehož efekt byl více spirituální a poetický, než dramatický a okázalý. Katolickým malířům se dále nabízel mučednická témata k zobrazování drastických scén, kdy imaginace stínu zvyšovala hrůznost děje se záměrem zprostředkovat pozorovateli fyzické následky mučení na zkrvavených tělech rozervaných mučedníků.

Ve vrcholném baroku se však v martyriích objevila jiná poloha zobrazování světců, jež více odpovídala záměrům protireformační doktríny - svatí byli zachycováni jako hrdinové, ne jako zmrzačené, zlomené a bezmocné oběti, jimiž ve skutečnosti asi byli.

<sup>16</sup> Kitson, M. *Umění světa: Barok a rokoko*. Praha: Artia, 1972.



Smrtný zápas zmírňovalo spirituální napětí ve výrazu tváře a nepřítomný pohled vzhůru dal tušit konečnému vítězství v Boží náruči.

Barokním umělcům však nebyly cizí ani jiné náměty - kromě náboženského, či spíše církevního záměru, zahrnovaly obrazy i umělcovo úsilí zkoumat a zachycovat různé duševní stavy. Mimo mučednické smrti zobrazovali rovněž extatické vytržení, devótní uctívání, zkroutěnou lítost, vítězný triumf, strnutí údivu, soustředěné rozjímání a mnoho dalších poloh lidské psychiky, stejně jako výraz nenávisti a bolesti. Vyobrazení citových hnutí se tak objevovalo na zidealizovaných figurálních kompozicích podle námětů Bible, antické historie nebo mytologie.



Mramorové sousoší Vidění sv. Terezie vytesal v letech 1644-1651 Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) pro kapli Cornarů v římském kostele Santa Maria della Vittoria. Kaple, jejíž uspořádání navrhl sám Bernini, byla zřízena v letech 1645-1652. Zpodobení obličeje řeholnice z Avily a jejího těla charakterizoval Stendhal těmito slovy: „Je to nanejvýš věrný a přirozený výraz! Božské umění! Jaká rozkoš v citech! Ale mnich, jenž ho provázel řekl: „Je to velký hřích vyjadřovat tak zjevně ideu světské lásky prostřednictvím takovýchto soch.“

V souvislosti s tímto dílem poznamenává Gordon Graham<sup>17</sup> toto: „Výraz jejího intenzivního mystického vytržení natolik asociuje sexuální zkušenost, že mohou vznikat pochybnosti, nemá-li její mystika původ spíše v sexuální fantazii než v setkání s božstvím.“

Na jiném místě stejný autor píše: „Na tomto díle je mnoho zajímavého, zvláště vzhledem k jeho postavení v historickém vývoji umění. Ale naše otázka zní: Podařilo se Berninimu znázornit vysloveně náboženský stav mysli? Je to přesvědčivý obraz extatického stavu, který se liší od stavu sexuálního vzrušení?“

Citový výraz v oblasti umění odrážel zájem soudobých teologů i filosofů o psychologii. Emoce byly podány s bezprostředností a patosem, až se to dnešnímu divákovi může zdát nevkusné. Pro barokní umění byl však takový přístup typický a nelze jej považovat za pokrytecký.



**Charles Le Brun** (1619-1690) - francouzský malíř a navrhovatel výzdoby od nástěnných dekorací až po předměty uměleckého řemesla.

**Výraz hrůzy** - inkoustová perokresba přes křídový náčrt. 19,5 x 22,5 cm. Louvre, Paříž. Zájem o citová hnutí vznikl už v renesanci, v 17. stol. se s nimi znovu setkáváme jak v dílech klasicistních, tak barokních umělců.

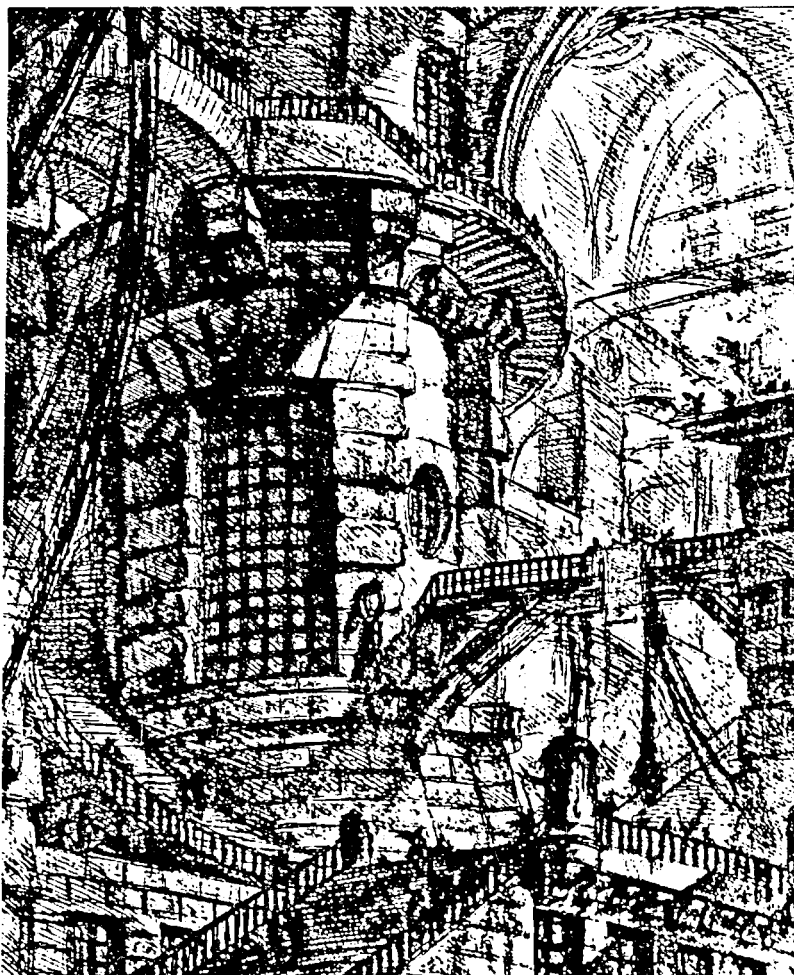
Le Brun se pokusil vyjádřit způsob zobrazování citových stavů jednoduchými pravidly. Diagramatická kresba hlavy vyznačuje, jak se stahují obličejové svaly při pocitu hrůzy.

<sup>17</sup> Gordon, G. *Filozofie umění*. Barrister & Pricipal, 2000.

Mnohé z těchto technicko - fyzikálních objevů barokní umělci znali, o mnohých neměli ještě ani zdání, a přesto je uměli intuitivně a elegantně, ve spojení se svým géniem, zakomponovat do uměleckých výtvorů. Vrcholná díla tohoto období jsou nevšedně krásná, dokonale využívají spektrum sytých barev, hrají si se světlem, stínem a jejich odrazem. Scénické kompozice jsou dynamické, plné lineární perspektivy rozvíjející plynulý pohyb vzhůru a iluzivní prvky vytvářejí dojem, že se divák ocitá uprostřed velkolepého divadla.

Mají však ještě jednu mimořádnou vlastnost - nesou v sobě „ducha života“ - dýchají, hovoří s námi, natahují po nás ruku, trpí, pláčou i smějí se - jsou silně pocitové, plné emočního napětí umocněného rozevlátými drapériemi, extatickými gesty a hodnověrným výrazem.

Porozumí ještě těmto citovým polohám barokního umění dnešní člověk? Vždyť jeho zakrnělá fantazie často vykazuje symptomy smrtelné nemoci zvané „*emotivní živoření*“, jež jsou pro duši stejně destruktivní jako HIV pro tělo.



Jeden ze šestnácti leptů cyklu *Vězení*, který Giovanni Battista Piranesi vydal v roce 1750. Tento podzemní svět, kde piliře, oblouky, mosty a řetězové kladky navozují dojem mučírny, je velmi blízký některým polohám díla Goyova; leč současníci přezdívali tomuto geniálnímu Italovi „*Rembrandt architektury*“.



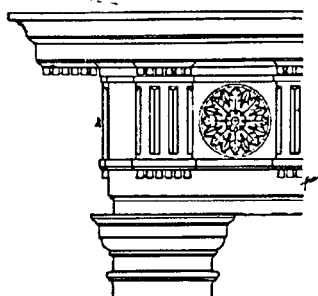
### 1.3. Barokní architektura

Barokní stavby nejsou jen výlučnou prací architektů. Jsou tím, čemu se v pozdějších dobách začalo říkat „*Gesamtkunstwerk*“<sup>18</sup>

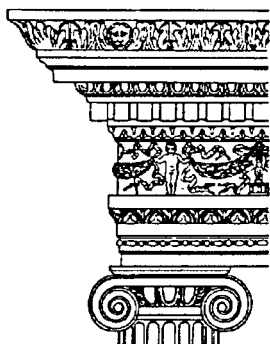
Barokní architekturu není možné jen tak staticky prohlédnout, ale je jí nutno studovat v pohybu - obcházet, procházet, pozorovat z různých úhlů, protože jen tak je možné pochopit její skutečné hodnoty a krásu.

Architektonické prvky staveb např. průčelí barokních kostelů nebo sochařské figurální náměty, byly založeny na hierarchickém principu. Systém vždy vrcholil v nejvyšším bodě a jednotlivé části kompozice byly vzájemně obsahově propojeny.

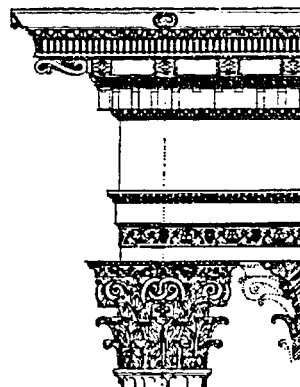
Důležitost se přisuzovala tzv. *dekoru* - zásadě, kdy umělecké dílo musí být provedeno ve stylu, který odpovídá námětu - v architektuře tedy platilo, že klasický řád, toskánský, dórský, iónský, korintský a kompozitní



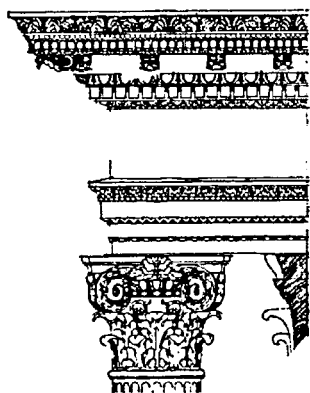
Rád římsko-dórský (kladí a hlavice)



Rád římsko-iónský



Rád římsko-korintský



Rád kompozitní

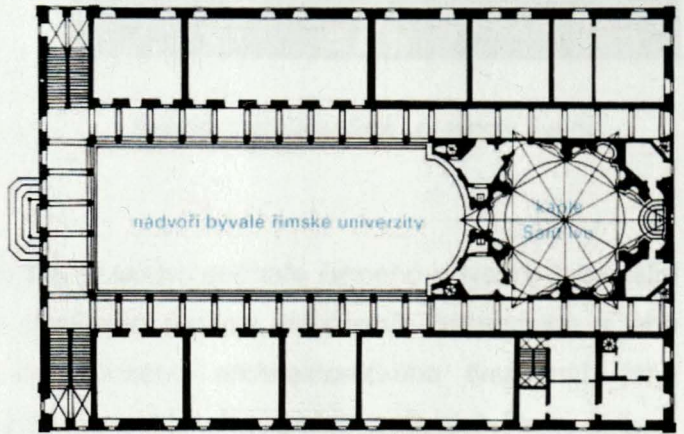
je nutno volit podle typu budovy. Užití více řádů muselo následovat ve stanoveném pořadí (podle antických vzorů). Přesto baroko postrádalo svůj estetický program a ani úvahy o dynamickém utváření prostoru, pohybu a kontrastu světla a stínu, se nestaly dostatečným podnětem k vytvoření teorie (o rokoku to platí ještě více, neboť šlo vědomě proti jakékoli filozofii). Umělecká díla v sobě nesou prvky rozmanitosti, půvabu, ušlechtilosti a hodnotí se více intuitivně než podle absolutních zásad a pravidel.

<sup>18</sup> Z německého jazyka: *gesamt* - veškerý, všechen, celý; *kunst* - umění; *werk* - práce, dílo, činnost.

### 1.3.1. Velké postavy evropské barokní architektury

Tato kapitola je textově i obrazově sestavena na základě studia 7. a 8. dílu *Dějiny umění*, které napsal José Pijoan (Odeon, Praha 1985).

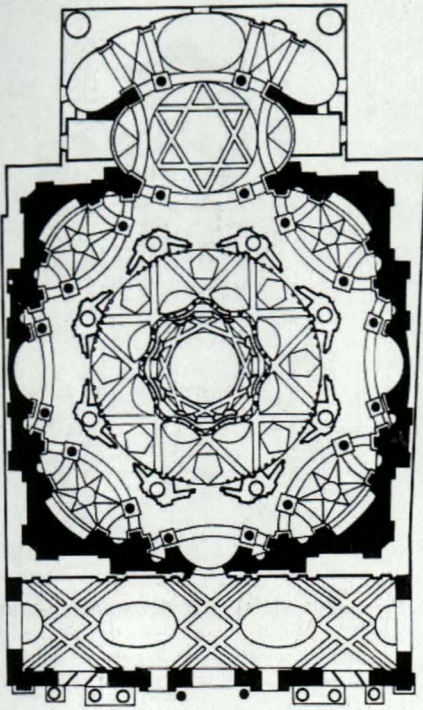
**Francesco Borromini** (vlastním jménem Francesco Castelli (1599 -1667), italský geniální architekt, jeho kostely jsou komplikované a originální bez jakékoliv stopy antiky nebo renesance. Ve své době byly považovány za vrchol výstřednosti (sám fakt, že architekt spáchal sebevraždu svědčí o jeho nevšední citlivosti a vnitřní složitosti); jeho díla vyvolávala napětí a úzkost, měla silně dynamický a dramatický ráz.



**Kajetán Guarino Guarini** (1624 -1683), byl nejen architektem, ale i profesorem matematiky a filozofie, autorem divadelních her; nápaditý, vynalézavý ve složité a komplikované dispozici půdorysů staveb, jež svou dynamičností předčí i Borrominiho; např. San Lorenzo v Turíně (1668-1687) patří k nejnámějším dílům Guariniho, je na něm zdůrazněna krása jednotlivých článků a celek vyvolává dojem fantastického transparentního „architektonického stroje“.

Složitý půdorys dokládá, že projektant chrámu měl nejen vynikající matematické znalosti, ale i obdivuhodnou invenci.



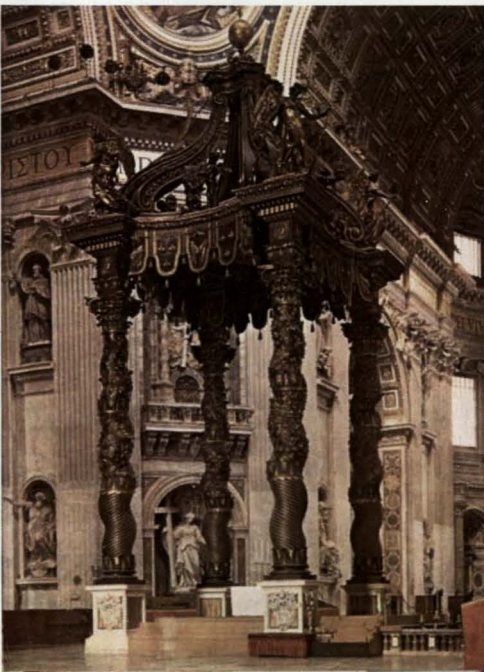


Půdorys chrámu San Lorenzo v Turíně

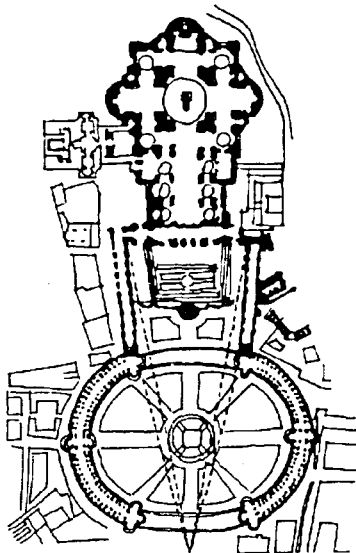


Kupole v chrámu San Lorenzo v Turíně

**Gian Lorenzo Bernini** (1598-1680), syn toskánského sochaře činného v Neapoli, geniální architekt, sochař a malíř, jeho díla jsou umělecké skvosty; současník Borrominiho a jeho zarputilý protivník; je představitelem dynamického architektonického tvarosloví, jeho nejvýznamnější díla jsou založena na využití perspektivy k vytvoření optických klamů či iluzí, kdy zesílený perspektivní dojem dosahuje klasickými prvky - sloupy, nikami a kazetami na valené klenbě.



Proslulý bronzový baldachyn (ciborium) v chrámu sv. Petra zhotovil Gian Lorenzo Bernini v letech 1624-1633. Tímto dílem si geniální umělec, činný až dosud pouze jako sochař, otevřel cestu k architektuře. Obrys točených sloupů, které pozvedají vrchol baldachýnu měřícího téměř 29 metrů, se rýsuje na pozadí architektury chrámu. Celá řada překvapivých perspektivních pruhledů vyjevuje harmonické uspořádání prostoru, působícího skoro až divadelně.



Náměstí s chrámem sv. Petra v Římě - půdorys

K budování majestátní kolonády a k úpravě Svatopetrského náměstí v Římě přistoupil Gian Lorenzo Bernini r. 1656. Koncepce není složitá: obrovský ovál náměstí je ze dvou stran obklopen sloupořadím o čtyřech řadách sloupů a zvýrazněn oblouky mohutného kladí. Bernini sám přirovnával kolonádu k „náruči církve přijímající všechny věřící, kteří přicházejí na toto místo, aby upevnili svou viru“. Berniniho řešení se setkalo s odezvou v nejedné evropské zemi.

### 1.3.2. Optické klamy v barokní architektuře

Harmonii a vyváženost řeckých chrámů je možné přičíst tomu, že architekti při svém způsobu stavění brali v úvahu optické klamy. Odchyly od vertikál a horizontál teprve umožňují stavbě, aby stála „rovně“. Přímé stavební čáry chrámů byly nepozorovatelně zakřiveny směrem ven a sloupy na rozích úžeji sraženy k sobě. Čelně paralelní plochy byly lehce konkávně prohnuté, aby frontálně působily také paralelně. Aby nevznikl dojem prohnutí schodů, byly uprostřed poněkud nadzvednuty. Sloupy konvergují směrem nahoru a jeví se tak vertikální. V barokní architektuře tyto zákony dobře znali především italsí architekti a využívali je převážně při sloupových a schodištních konstrukcích. Naopak v klasicismu byl sice řecký styl kopírován, ale účinek optických klamů nebyl brán na zřetel, a proto působí klasicistní stavby méně harmonicky a vyrovnaně.

### 1.3.3. Iluzionismus v barokní architektuře

#### ***Oltářní dekorace***

Iluzivní kompozice v architektuře se nejvíce rozvinuly v interiérech chrámů v podobě, která často využívala zadní stěny jako kulisy pro velké imaginární divadlo. Tady se v kombinaci s přirozeným nebo umělým světlem a umělcovou invencí vytvářely obrazy vyběhající daleko do prostoru, takže figury v nikách pozorovaly se zázračnou lehkostí ohromeného diváka.

Na takových freskách byla většina postav a předmětů malována. Prodloužené zlatené paprsky, holubice či křídla andělů přesahovala borduru, a tak dotvářela iluzi plastického

prostoru. Některé prvky při okraji byly zčásti vytvořeny freskou a zčásti štukovým reliéfem. Vizuální efekt se stával tak dokonalým, že z lodi chrámu se dalo stěží rozpoznat, kde malba končí a začíná štuk i skutečná architektura.

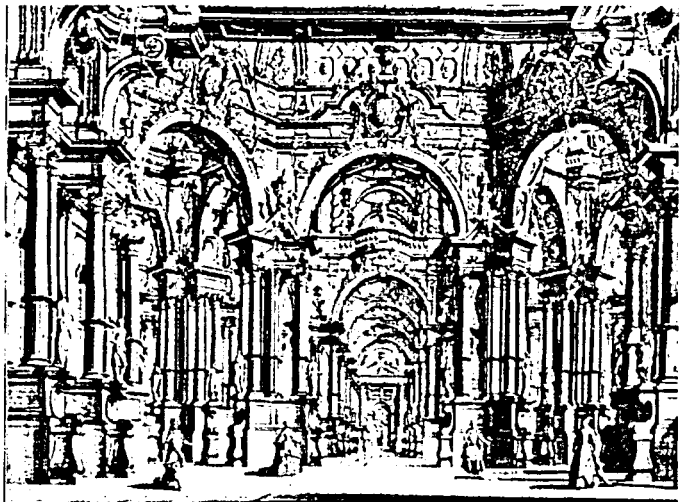
Ke zvýšení účinku se v dekorativní architektuře využívalo divadelních prvků nikoliv jako cíle, nýbrž jako prostředku, jak tlumočit co nejúčinněji vážné poselství. V tomto ohledu však existovaly různé stupně teatrálnosti a do díla byly ve většině případů citlivě zakomponovány, podle námětu a prostředí, ve kterém vznikaly a čemu měly sloužit. (např. Bernini byl vynalézavý avšak používal vždy ukázněný způsob práce s jevištními efekty).

### ***Voda a iluze***

Fontána coby dílo dekorativního umění nebyla barokním objevem, jen opět nabyla na svém významu - voda se stala součástí uměleckého díla a dodávala mu lesku, neboť rozčlenění bylo volnější a zpracování iluzivnější. Klamu, který byl vlastní myšlenkou kašny - fiktivní figura ponořená ve skutečném živlu a doopravdy chrlící vodu, se teď využívalo stále vynalézavěji. Mytologické a alegorické postavy, mořští koně, putti, delfini a další vodní bytosti se přirozeně hodily k tomuto účelu, přičemž symbolika se nechápala příliš doslovně a vážně.

### ***Divadlo se stalo iluzionistickým rájem***

V baroku také vzniká scénický návrh jako samostatný a vytříbený umělecký obor. Jevištní pozadí vytvářel např. Giuseppe Galli Bibiena - pocházel z boloňské rodiny, která v této oblasti získala mezinárodní proslulost; členové rodu pracovali na evropských dvorech, kde navrhovali scény pro operní představení i volné výstupy pořádané při různých oslavách.



Scénické řešení bylo osvobozeno od všech zábran a omezení.

Barokní divadlo byla barevná i pohybově bohatá podívaná řízená světelnými efekty, kde scény zářily iluzivní a klamnou perspektivou i pestrostí kostýmů. Divadelní produkce však navíc vytvářela všestranné umění, jehož komplexnosti se výtvarné obory nikdy nemohly vyrovnat, neboť tu vystupovaly skutečné postavy se svým rétorickým projevem - hra slov, kostýmů a iluzivních krajin i interiérů.

Avšak divadlo v baroku rozšířilo svůj záměr ještě dál - vznikla opera, umělecké dílo, jež ve své totalitě nemá soupeře. První opera byla provozována již na konci 16. století v Itálii, jenže až v 17. století se rozšířila i do ostatní Evropy a teprve v baroku se plně rozvinula.



### 1.3.4. Světelné kontrasty a dynamika barokní architektury

#### **Chiaroscuro v chrámech Božích**

Jako v jiných uměleckých oborech vrcholného baroka, využívala i architektura účinků světla a stínu, a to zejména v chrámových prostorech. Výsledkem nerovnoměrného rozložení pronikajícího světla byl pak podmanivý, někdy dramatický kontrast šerosvitu - světlo zalévalo některé části architektonického prostoru, avšak ve výklencích, v průchodech, pod oblouky a za pilíři vznikala temná zákoutí. K přirozenému účinku světla bylo nutno přičíst ještě vmlouvavé světlo svící. Teprve v 18. století se chrámy znovu budovaly jako vzdušné a světlé prostory.

#### **Dynamické variace**

K výrazovým architektonickým prvkům baroka je ještě nutné přiřadit pohyb, který obnovoval tektoniku a přirozené proporce díla.

Dynamismus v prostorové modelaci se prosadil na zakřivených fasádách, originálně pojatých kupolích, dramaticky osvětlených schodištích - a právě pohyb směřující prudce vzhůru budil dojem oživení. Tento pohyb bylo možno vyjádřit i pojednáním architektonického detailu: např. rozbitím klasického tvarosloví a vzájemným pronikáním jednotlivých částí stavby - takové členění bylo v renesanci nemyslitelné. K nejzajímavějším příkladům barokního spoutávání prostoru patřila neobvyklá řešení otevřených horních pater věží - slunce a vzduch proudily volně kolem i uprostřed architektonických článků, což jen zvyšovalo účinek kontrastu prudkého světla a hlubokého stínu. Tvořivé využití jasu, temna a pohybu mělo v barokní architektuře stejně důležité místo jako v malířství.

#### **Schody v pohybu**

Další a v jistém smyslu ještě dramatictější možnosti k rozvíjení prostorových koncepcí nabízela baroknímu architektu schodiště, kde se mohla dynamika uplatnit ve třech rozměrech, přičemž funkční hledisko stanovilo konkrétní estetické požadavky. Schodiště v palácích začínala být rovněž sama o sobě cílem a stávala se významnou částí interiéru budovy, neboť zaplňovala nemalou část jejího prostoru. Na jedno i dvouramenných schodištích v ose se používaly všechny dostupné dekorativní prvky - sochařské a malířské s využitím světelných kontrastů v různých rovinách. Tuto mistrovskou hru dynamiky a kontrastu nejlépe ovládali Italové.







Příkladem může být Berniniova kolonáda na Svatopetrském náměstí ve Vatikánu. Ačkoli sloupy i kladi plně odpovídaly antickým řádům, jejich úloha je dynamická a skulptivní<sup>19</sup> umocněná mohutnou oválnou křivkou vymezující polohu náměstí. Znovu prostor volně cirkuluje mezi hmotnými útvary. Kolonáda tvoří pružnou hranici náměstí, již lze snadno překonat zrakem i fyzicky.

Nádhermilovnost v architektuře se projevila i ve smyslu pro volbu stavebního místa tak, aby rozčlenění budovy a přirozená krajina tvořily dokonalý estetický celek poskytující příjemný smyslový prožitek. Úmyslné využívání všech výhod přírodního prostředí dokonale ovládali severoitalští, rakouští a jihoněmečtí architekti v pozdně barokním stavitelství.

Nová lehkost dekorativních návrhů i použitých technik kombinovala častěji ozdobné články - mušle, masky, hromady ovoce a další ornamentální motivy pokrývaly malovaný architekturní rámec - objevilo se soustředění na smyslovou, vizuální krásu připomínající vytříbené klenotnické dílo. Stejně zdobné prvky se přenesly i do četných oborů užitého umění: na poháry, stolní náčiní, svícný, klepadla a další drobnosti sloužící v každodenním životě.

Michael Kitson<sup>20</sup> o tom přílehlavě píše: „Zájem o smyslovou krásu není povrchní, nevyčerpává se jen užíváním sytých barev či soustředováním divákovy pozornosti na opalizující nádheru nahého těla, na třpytivé stíny a na nákladná roucha jeho modelů - podstatným rysem barokního umění vůbec je jakési energetické centrum napájené tělesnými silami vyzařující zdraví a duševní rovnováhu.“

Sebevědomé pěstování přepychu a ozdobnosti se záměrně stalo výrazem celého životního stylu odrážejícího se v jemné vytříbenosti k umělecky hodnotným dílům.

<sup>19</sup> Týkájí se sochařských děl vytvářených odnímáním hmoty ze základního bloku materiálu.

<sup>20</sup> Kitson, M. *Umění světa: Barok a rokoko*. Praha: Artia, 1972.

## 1.4. Baroko v Čechách

### 1.4.1. České baroko v kontextu Evropy

V době, kdy již Evropa tančila v barokním rytmu, procházely Země koruny české tvrdou zkouškou třicetileté války. Krajina byla zdevastována drancováním a obyvatelstvo trpělo nemocemi, špatnou výživou provázenou až místními hladomory, nedostatečnou hygienou.<sup>21</sup> Navíc mnozí lidé byli nuceni pro své náboženské přesvědčení opustit vlast. A tak se nad celou dobou baroka v naší historii vznáší mystifikovaný stín „Jiráskova temna“. I když vlastenecký spisovatel zasadil příběh knihy do dění v první polovině 18. století, vykonal tento tendenční román jako povinná četba své...

Nástup raného baroka v Čechách byl poznamenán konzervativní setrvalostí stylu vykazujícího prvky manýrismu, který reprezentovali architekti italského původu (Carlo Lurago 1608 -1684, Francesco Carrati 1677, Domenico Orsi 1679).

Změna byla patrná v období mezi lety 1680 - 1690, kdy velké povstání nevolníků a morová nákaza vedly v konečné fázi k úpravě společenským a politickým vztahů. K uvolnění atmosféry, rozvoji výtvarného umění a stavitelství rovněž přispělo odražení útoku Turků na Vídeň v roce 1683.

Na přelomu 17. a 18. století došlo v Zemích koruny české k nebyvalé konjunktuře celé řady uměleckých oborů. Zasloužili se o to potomci cizinců, kteří se zde narodili, rodilí Češi vracející se s bohatými zkušenostmi či nespočet Rakušanů, Němců, Italů a Nizozemců, jimž své zakázky zadávala pro zvelebení svých zkonfiskovaných sídel šlechta sídlící při evropských dvorech, bohaté církevní řády a katoličtí hodnostáři.

A tak se vrcholné baroko v našich zemích prezentovalo názorovou pluralitou, neboť jeho představitelé byli do jisté míry vyhraněnými osobnostmi, které právě pro své rozdílné vidění světa přispěli k rozmanitosti a originalitě výtvarného projevu.

### ***Nejvýraznější postavy barokních umělců působících v Čechách***

Výčet barokních umělců působících v Čechách, na Moravě a ve Slezsku je velmi neúplný, chybí mnozí další věhlasní architekti, sochaři, malíři, štukatéři aj. V textu se zmiňuji zejména o těch, kteří svou výtvarnou invencí povznesli úroveň východočeského baroka a nezřídka z jejich dílen vyšli další kvalitní mistři.

***Jan Blažej Santini-Aichel*** (1667-1723), potomek italské kamenické rodiny usazené v Čechách, ale narodil se již v Praze. Jeho stavitelské umění se vyznačuje kontrastem, výrazností a schopností zvláchnit hmotu do měkkých vzdušných kontur. Dokázal vytvořit geniální kreace

<sup>21</sup> V té době měly Čechy asi 950 000 z původních 1 700 000 a Morava 600 000 z 900 000 obyvatel - přesná statistika však neexistuje, a tak se konečné celkové ztráty odhadují na 2/3 obyvatelstva obou zemí.



a fantastické klenební konstrukce vyvěrající ze silných kulturních tradic, na nichž bazírovaly např. benediktini, cisterciáci, premonstráti - pro ně stavěl mohutné chrámy s gotickým tvaroslovím. Uměl však i rozehrát rafinované kompozice s prolínáním témat a motivů v symbolických půdorysných tajenkách, v nichž barokní hravost vyústila do strhujícího architektonického výkonu (kostel na Zelené Hoře u Žďáru n. S.).

**Matyáš Bernard Braun** (1684 -1738), sochař, který vynikal překypující vynalézavostí a výrazovou silou. Lípové dřevo, změkčené křídou, jiskřící zlatem nebo naopak matované střídou polychromií, se pod jeho dlátem obratně měnilo do konkrétní podoby. Stejně tak dovedně pracoval s pískovcem. Jeho sochy se vyznačovaly prudkými gesty a rozevlátými drapériemi, prosycené vnitřním dynamikou spojené s hlubokou niterností - ve svých špičkových výkonech dosahuje podáním extáze, ale i smutku, kajícího, něhy a úsměvnosti, nadčasově lidského účinku. Svoji činností Braun zasahoval do modelace krajiny (např. Betlém u Kuksu) i městského prospektu.



Plastiky  
Matyáše Bernarda  
Brauna (Kuks  
u Dvora Králové)

**Ferdinand Maxmilián Brokoff** (1683 -1731), byl protikladem Brauna, když proti jeho dynamice stavěl pádnost a uvážlivost gest, introvertní soustředění, tlumící silný náboj střídavostí a střídmostí - ve výrazech tváře jeho světců dominuje kontemplativní usebranost a proces meditace spíše než vytržení. Materiálem je pískovec s hladce opracovaným povrchem, ale stejně mistrně ovládal dřevo sladěné do dokonalé barevnosti.

Spoluúčast na architektonických dílech mělo freskařství, které bylo na takovém stupni, že se stalo ideovou i prostorotvornou korunou dovršující architektonické dílo.

**Václav Vavřinec Reiner** (1689 -1743), nar. v Praze - jeho krajinářská a freskařská tvorba představovala přechod mezi vrcholným a pozdním barokem. Spolupracoval se svým přítelem

**Kiliánem Ignácem Dienzenhoferem** (1689 -1751), architektem, který dokázal využít a spojit prvky elegantní vídeňské školy s perspektivní iluzívností školy italské a malebností školy francouzské v jednotnou modelaci prostoru. Dlouhá léta působil ve službách broumovského opata Otмара Zinkeho. Vytvářel rozvinuté členité fasády a při tom těžiště díla přenášel do interiéru. Mistrně řešil urbanistické dominanty (věž sv. Mikuláše na Malé Straně) uliční průzory či dálkové průhledy. Prostorové kreace zakončoval utužením jádra s povrchovým rokajovým dekorem a později zklidňujícím klasicistním tvaroslovím.

Vrcholná tvorba tohoto období však předznamenává finále slohově vyžilého baroka dožívajícího v provinciálním útlumu josefínských Čech.

#### 1.4.2. Specifika východočeského baroka

Baroko přicházelo do východních Čech poměrně brzy po Bílé hoře na sklonku dvacátých let 17. století, ale v regionu, kde reformace zapustila kořeny nejsilněji, se nový životní styl prosazoval do povědomí jeho obyvatel jen pozvolna. Přijetí rekatolizačních záměrů komplikovaly četné selské rebelie a navíc si zejména podorlické oblasti dlouho udržely protestantský ráz, neboť řada sborů Jednoty bratrské měla blízko k J.A Komenskému. Tato tradice velmi znesnadňovala rekatolizaci. Dalším možným důvodem mohl být fakt, že východní Čechy neměly své biskupství (to bylo založeno v r. 1664) a tedy chybělo jakési mocenské centrum. Napomohli tomu až jezuité, kteří přišli do Hradce Králové v roce 1636.

K většímu rozvoji barokního umění došlo v době, kdy Albrecht z Valdštejna po svých úskočných válečných manévrech získal obrovský majetek z konfiskovaných sídel odbojné šlechty, a do Jičína postupně pozval čtyři italské architekty, aby zde realizovali jeho vizi sídelního města vévodství. **Nicolo Sebregondi** připravil roku 1633 zastavovací urbanistický plán úpravy města a okolí. Součástí velkolepé výstavby byl i park mezi Jičínem a Valdicemi budovaný na osový průhled a zakončený vzosnou lodžii. Sem ústila lípová alej z Jičína, která měla původně pokračovat až k bráně kláštera. Veškeré práce však byly zastaveny po Valdštejnově násilné smrti v roce 1634.

Raně barokní architekturu východních Čech výrazně poznamenal další Ital - **Carlo Lurago** (1615 -1684), který přestavoval sídelní zámky šlechtě např. v Novém Městě nad Metují a v Náchodě. Pro jezuity v Hradci Králové od roku 1636 začal budovat rozsáhlý komplex kolejí a reprezentativní kostel Nanebevzetí P. Marie. Urbanistickému stylovému řešení podrobil Lurago orientaci kostela, kdy místo tradičního směřování východ - západ, je průčelí obráceno na sever. Takovéto porušení staleté tradice není ve východních Čechách ojedinělé. Pozměněná orientace kostelů je všude tam, kde to stavitelský záměr v synchronizaci

s ostatní zástavbou či rozložení krajiny vyžadoval - tyto objekty pak tvořily dominanty citlivě zakomponované do panoramatu krajiny nebo respektující ucelené průhledy ve městech a dodnes působí svým zasazením vyváženě v siluetách měst.

Lurago byl jedním z nejzaměstnávanějších architektů a navrhoval i profánní stavby - zámecké areály jejichž součástí byly i rozsáhlé parky, lovecké letohrádky uprostřed přírody, či letní rezidence pro řádové a církevní hodnostáře.

Bezesporu nejvýznamnější stavitelskou aktivitou ve východních Čechách představuje areál lázní, zámku závoditě a hospitálu s kostelem v Kuksu (1707-10), jehož návrh svěřil hrabě František Antonín Špork<sup>22</sup> architektu **Giovanni Battistu Alliprandimu** (asi 1667-1720). Ten se tohoto úkolu zhostil naprosto dokonale - vytvořil zde vrcholné dílo, které bylo korunováno o světově proslulé Braunovy plastiky a zaujalo tak přední místo v historii evropského barokního umění.

### **Sochařství**

V letech 1690 - 1740 se v našem regionu postupně začala vedle architektury také úspěšně rozvíjet sochařská tvorba. Významné zakázky byly z počátku zadávány pražským mistrům, kteří vlastnili dobře zavedené sochařské a řezbářské dílny se zručnými a zkušenými pomocníky a žáky. Ti podle modelů<sup>23</sup>, vzorníků a vybraného materiálu potom zhotovovali dílo. Mistr většinou dokončoval pouze detaily na tvářích figur.

Nejnadanější tovaryši se později osamostatňovali, zakládali vlastní místní dílny, které často měly ve svém okolí k dispozici dostatek kvalitního a snadno dostupného materiálu, především pískovce a lípového dřeva. Jedním z nich byl **Jiří František Pacák** (1670-1742), který se stal zakladatelskou osobností svébytné sochařské rodiny. K Braunově dílně se připojil v poměrně zralém věku. Brzy si osvojil mistrův umělecký styl a pracovní metody, které posléze, když se osamostatnil, modifikoval a obohatil o vlastní tvůrčí postupy. Jeho působení ve východních Čechách začíná ve chvíli, kdy Braun přijal zakázku na vnější a vnitřní výzdobu piaristického kostela v Litomyšli. Nebyl ji však schopen realizovat, a tak se práce samostatně ujal jeho pomocník Jiří František Pacák. Po dokončení zakázky si založil v roce 1724 ve městě svou dílnu. Pracoval dokonale ve dřevě i v pískovci a jeho originálně pojednané plastiky postupně dostávaly charakteristický výraz.

Jiří František Pacák je jedním z mnoha dobrých sochařským mistrů východních Čech a uvádím jej proto, že sochy pocházející z jeho dílny se nacházejí v kostele sv. Jiří a na farním dvoře v Kostelci nad Orlicí.

<sup>22</sup> Svérázný a extravagantní humanisticky založený šlechtic, který vedl vleklé spory se sousedy svého panství - jezuiti ze Dvora Králové, kteří s ním v jistém smyslu soupeřili. Ti jej dokonce obvinili z kacířství a toto nařčení vyvolalo přerušování sochařských prací a následné zkoumání místodržitelskou komisí.

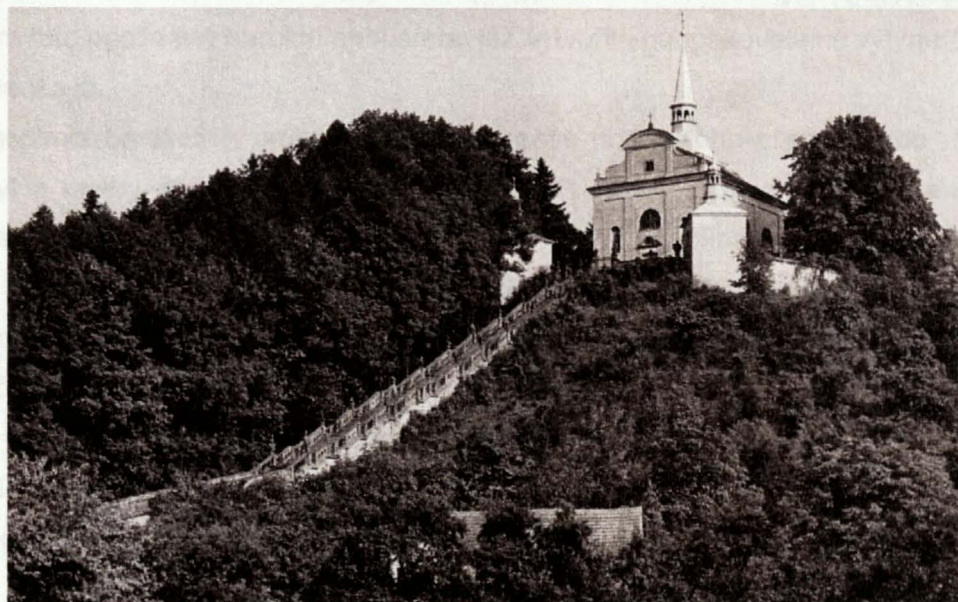
<sup>23</sup> Obvyklá modelová praxe v české barokové plastice - tzv. bozzetto převážně z terakoty, dřevěné modelletto nebo voskové figurky vytvořené mistrovou rukou - používali je Brandl, Bendl, Brokoff i Braun, neboť tak velký objem zakázek nedokázali sami zvládnout.

## Poutě a procesí

K barokní zbožnosti neodmyslitelně patřila procesí věřících do tradičních poutních míst. Mezi nejvýznamnější východočeská poutní místa se řadí Hemže u Chocně, Homol u Potštejna, Hora Matky Boží v Králíkách (na obrázku).



Některé poutní lokality byly zároveň spjaty s lázněmi či léčivými prameny např. kostel sv. Mikuláše ve Vraclavi u Vysokého Mýta či sakrální stavby v Malých Svatoňovicích. Z daru jezuitů byl v letech 1667-69 vybudován mariánský poutní kostel na Chlumku u Luže.



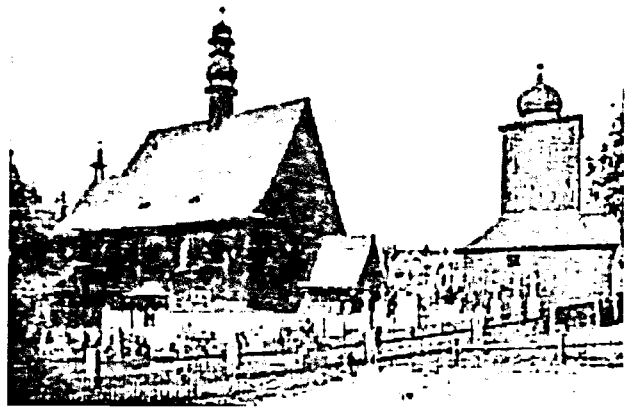
Oblíbeným doplňkem poutních kostelů byly svaté schody - *scala sancta*. Ty, jež vedou ke kostelu P. Marie Bolestné na Homoli (viz obrázek), mají 153 stupňů a 16 odpočívadel, čímž jsou uzpůsobeny kompozici mariánské modlitby tzv. „velkého růžence“. Na každém jednotlivém stupni se poutníci modlili Zdravás Maria, na odpočívadle Otčenáš - a to vše na kolenou. Se sochařskou výzdobou schodiště a dvěma kaplemi na vrcholu zde vznikl jedinečný umělecko-historický areál.

Procesí a poutě jsou v jistém smyslu liturgické pozůstatky baroka, stejně tak působí barevná podívaná na božitélové průvody vybíhající nad rámec všednodenního klopýtání. V těchto obřadech stále ožívuje baroko jako životní princip, ale současně vyvolává neodbytné otázky:



Nejsou to jen zhmotněné sny romantického emotivního divadla? Působí ještě stejnou výtvarnou silou? A proč a pro koho mají smysl i dnes?

**Lidová tvorba** - obraz východočeského baroka dokresluje některé typologicky ojedinělé sakrální i světské stavby vycházející z řemeslné dovednosti místních obyvatel. Zlidovění baroka se projevilo zejména ve stavbách dřevěných roubených kostelíků z nichž jeden z nejtypičtějších je kostel sv. Petra a Pavla z konce 17. století v Liberku na Rychnovsku. (na obrázku)



Baroko si ve východních Čechách, více než kde jinde, přisvojovalo osobitý český charakter a výraz, i když lidové prostředí přejímalo barokní podněty s určitým časovým zpožděním. Příkladem může být tzv. „selské baroko“ dobře zachované zejména v Jižních Čechách, kdy se tvaroslovné barokní principy obohacené svěbytnými prvky lidové fantazie plně rozvinuly na naší vesnici až na přelomu 18. a 19. století. Selské baroko se neomezovalo jen na velké, bohaté zemědělské usedlosti, ale výrazně se uplatnilo i na mnohých chalupách. Byla to především tato opožděná barokní atmosféra, jež vytvořila neopakovatelné výtvarné prostředí našeho venkova.

Kromě inspirací barokem v architektuře se výrazové prvky slohu přenesly i do řezbářství, sochařství a malby. Nesčetné vyřezávané sošky P. Marie z lípového dřeva, ale zejména figurky betlémských postaviček, svým naivním zpracováním, přinášejí potěšení o Vánočních svátcích i dnes. Častým výtvozem byly obrázky na skle s náboženskou tematikou, které hojně zdobily venkovské chalupy i městske domy. Rovněž umělá barokní hudba působila na melodie českého lidového zpěvu.

Obrazné přetlumočení prosté skutečnosti v lidové tvorbě nebylo jen ozdobou, ale, jak odpovídá tehdejší mentalitě, skutečností samou. Lidová víra byla chápána pragmaticky - *pietas* - neboli lidová zbožnost držela říši pohromadě.

### 1.4.3. Modelace krajiny ve Východních Čechách

Baroko bylo výtvarným stylem, který natrvalo poznamenal podobu našich zemí. Je možné říci, že ráz měst, městeček a vesnic, byl, až do nedávné socialistické devastace, barokní. Architektura ve svém nebývalém širokém objemu zasahovala do vzhledu krajiny, urbanistických řešení měst a vesnic, měnila jejich tvářnost monumentálními dominantami,

celými komplexy, ale i drobnými stavbami. Aleje soch i jednotlivé postavy světců zdobily chrámy i paláce nebo byly jako solitéry umísťovány na veřejná prostranství či rozcestníky v polích. Po morové nákaze roku 1680 rovněž vzrostla obliba mariánských sloupů. Na mnohých místech se objevila špičková umělecká díla všech druhů výtvarného projevu, neboť žádné jiné slohové období nesestoupilo tak hluboko do samotné podstaty tvořivého ducha českého národa.

Dobroslav Líbal na sympoziu Národní Galerie v Praze konané ve dnech 11.-12.12.1986 tehdejšími posluchačům mimo jiné řekl: „*Za baroka vyvrcholil proces výtvarného zhodnocení krajiny nesčetnými plastikami a drobnou architekturou. Pro české země je totiž typické uplatnění kamenných plastik v krajině již ve středověku. Soudím, snad trochu nevědecky, že je to dědictví Keltů. Vztah kamenných plastik ku krajině v takové šíři jako u nás má obdobu pouze v zemích ryze keltského původu, především v Bretani a v Irsku. S tím přímo souvisí i rozšíření drobné architektury, která nedosáhla jistě nikde tak vysoké výtvarné úrovně a tak bohatého uplatnění jako v české krajině.*

*Baroko je posledním vývojovým obdobím, jež při formování krajiny sledovalo především hlediska umělecká a estetická, bez příměsi funkční utilitárnosti. Umění baroka není nikdy kýčovitě ani vulgární, všechny jeho projevy mají svoji důležitost, své výtvarné opodstatnění, ať již samy o sobě či ve vztahu k architektuře či krajině. Barokní tvůrčí atmosféra představuje vyvrcholení, ba završení uměleckého vývoje našich sídel, jejich vztahu ku přírodnímu prostředí, na jehož konci bylo zrození české kulturní krajiny, formované harmonickým vztahem člověkem transformovaného prostředí a sídel architektonických, solitérů, projevů drobné architektury, nesčetných kapliček, božích muk a rozmanitých plastik v působivé krajině poloze. Nikde na celém světě není tato jedinečná symbióza přírody a projevů výtvarných skloubena ku komplexnímu obrazu jedinečné originality a působivosti jako v naší zemi.“*

K tomuto zamyšlení není co dodat, neboť krajina trvá, dokud ji ovšem nezničí destruktivní industriální praktiky nadnárodních společností bezohledně konzumující její specifickou krásu.

#### 1.4.4. Antibaroko v baroku

##### ***Vyčerpání totality vrcholného baroka***

Všechno, co jsem o barokním umění doposud přečetla, vytvořilo ve mne určitou chaotickou změť informací, které spíše vyvolávaly stále nové a nové otázky a snahu po porozumění období baroka, kdy dochází k rozkladu mýtu, který poznenáhlu a nenápadně začal v humanismu 16. století. Baroko sice tuto příchut' renesančního hédonismu načas překrylo vlastní invencí, ale dějinný filozofický „Titanik“ už nedokázalo udržet na hladině. Postupně se vyčerpávalo v ideálu totálního uměleckého díla - nastupuje jako mohutný proud, který se

pokouší o sjednocení světa - má svou filozofii, teologii, mystiku, literaturu, hudbu a především malířství, sochařství a architekturu.

Jedno ze zajímavých zamyšlení nad tímto rozporuplným obdobím jsem našla v knize Václava Černého<sup>24</sup>, a proto jsem si dovolila vybrat několik úvah, neboť jdou do hloubky, když se ptám, proč baroko bylo onou „perlou nepravidelného tvaru“ či „zdivočelou lyričností“, oním posledním synchronním údobím před definitivním nástupem „filozofie rozumu“, která rozštěpila vnitřní svět člověka na tisíce zmatených kousků.

Autorovy úvahy jsou místy originální, silně podbarvené typickým výrazovým slovníkem, a vystihují jedinečnost atmosféry. Proto je nelze jen „fasádně“ přetlumočit - ztratily by osobitý půvab, v horším případě by zapadly do kategorie opovážlivého plagiátu.

*„ANI NA JEDINÝ okamžik svého průběhu a trvání se baroko nedokázalo pocítit vítězem definitivním, spolehlivě pojištěným ve svém triumfu, nikdy totiž způsobem, který by je mohl natrvalo upokojit, neporazilo a nevyhladilo ducha svého zásadního dějinného antagonisty, renesance; nikdy se baroku nepodařilo přestříhnout renesanční vývojovou tradici.*

*Má tedy baroko svou barokní vědu, ale barokní epocha obsahuje i vědecké antibaroko. Jež zahrnuje vědy založené na pozorování a zkušenosti: matematika, geometrie, astronomie a nebeská mechanika, fyzika, anatomie, fyziologie. Jenže ofenzivní nástup barokní psychiky nepřeje rozvoji těchto studií, namnoze kontaminovaných aprioristickými představami a metafyzickými sny, neboť mnohé univerzity křečovitě trvají na své scholastice nebo se k ní vracejí. A tak věda je dílo amatérů, neoficiální, neprofesionální, cizí veškeré rutině.*

*Okolo roku 1600 nastává podstatná proměna: jednak zrození organizovaného a systematického přírodovědecké experimentu a jeho metodiky Baconem<sup>25</sup>, jednak neobyčejně rychlý a nepřetržitý rozlet matematické vědy. V nové teorii čísel, v algebře, v analytické geometrii, v integrálním počtu, v problematice tangent není přitom nic, co by probouzelo represivní podezření autorit, matematická studia se těší klidu. Jenomže svou metodu „evidentních důkazů“ objeví filozof Descartes<sup>26</sup> právě v principu matematické demonstrace. Vesmír Galileův<sup>27</sup>, Koperníkův<sup>28</sup> je Vesmír-stroj, v němž je všechno podřízeno početnímu zákonu, vše je pouhým pohybem atomů podle zákona kauzality. V takovém světě se člověk stává pouhým bezmocným divákem vytlačeným ze středu na obvod:*

**Racionalismus prostě vede k odsouzení baroka na brzku smrt !**

<sup>24</sup> Černý, V. *Až do předsíně nebes - čtrnáct studií o baroku našem i cizím*. Praha: Mladá fronta 1996 - Patriae, s. 75 - 77.

<sup>25</sup> Francis Bacon (1561-1626), angl. filozof, představitel empirismu, státník, právník, systematik nového vědeckého programu formulující požadavky renesance vůči vědě, kritik scholasticko - aristotelské filozofické tradice.

<sup>26</sup> René Descartes (1596-1650), franc. filozof a matematik, představitel novodobého racionalismu; pomocí evidence, založené na jasném rozlišení názoru, hledá nezpochybnitelný poslední jev: *cogito ergo sum* - myslím, tedy jsem.

<sup>27</sup> Galileo Galilei (1564-1642), ital. přírodovědec, zakladatel moderní mechaniky a novodobých exaktních věd.

<sup>28</sup> Mikuláš Koperník (1473-1543), polský myslitel, astronom a matematik - autor modelu heliocentrické planetární soustavy.

Také filozofie vykazuje symptomy, které od renesančního naturalismu a racionalismu tvoří most k mistrům „osvícenské“ filozofie, především k Spinozovi<sup>29</sup> a Lockovi<sup>30</sup>. Na pozadí opovržení scholastikou je dáván apel na zdroje přirozeného smyslového poznání - smysly vnímají a pozorují a rozum zpracovává výsledky a přemýšlí. Giovanni Battista Vico<sup>31</sup> vylučuje ze systému svých dějinných cyklů vliv Prozřetelnosti a nahrazuje ji nutnou determinací sociálních sil. Obojí znamená vypudit z lidského vývoje zázrak a redukovat vývoj na příčiny přirozené a rozumem pochopitelné. Především se však vnucuje jméno Descartesovo, kterého slýcháme nesmyslně nazývat „filozofem baroka“. A přece již jeho základní a prvopočáteční filozofické gesto, De omnibus dubitandum (Pochybuji o všem), odnímá veškerou hodnotu jakékoliv předem dané autoritě, tradici i víře. A jeho proslulé Cogito, ergo sum autoritu sice obnovuje, ale přiznává ji výhradně racionální intuici či evidenci - uznávat jen pravdy zřejmé a rozumově pochopitelné, což vylučuje z počtu filozofických pravd všechno, co přesahuje obvyklý rámec našeho ducha - tedy mystéria Vtělení i svaté Trojice, obsahy božského Zjevení, tajemství shody naší svobody a Boží vševědoucnosti atd. Pro Descartesa to jsou otázky víry, nikoliv rozumu a filozofie. Přesně vzato, z Boha a o Bohu Descartes uznává jen to, co plyne z obou jeho základních a již zmíněných filozofických principů, principu univerzálního pochybování a principu rozumové evidence vrozených idejí. Takový racionální Bůh úplně stačí, aby dal vesmíru onen prvopočáteční impuls, který jej uvede do pohybu; nadále je už zbytečný a v Descartově vesmíru se už neobjeví. Ten vesmír, veskrze racionální, je z látky věcí tělesných, je tedy čistou kvantitou a jeho děje se vysvětlují matematicky mechanickým pohybem. Ponechte v Descartesovi stranou jeho „metafyziku Boha“, podržte z něho jen jeho filozofickou fyziku hmoty-substance, autonomně plodící pohyb: stačí to, jak dobře říká Marx ve Svaté rodině, abyste na ní založili obstojný mechanistický materialismus. V literatuře se Evropou ještě rozléhá ozvěna Erasmovy<sup>32</sup> Chvály bláznovství. Nepřibilo jeho Encomium na pranýř kdejaké církevní šarlatánství jménem nové zbožnosti obrozené v duchu? a nevyhlásilo za směšné bláznění a prolhanou faleš všechno, co se vydává za hrdinskou a nadlidskou exaltaci duše a nadšení tryskající z excesů lásky nebo vůle? Bláznovství: vše, co se překonává, překypuje, nabízí k marné oběti, dává se strhnout iracionálním zanícením Ve filozofii Giordana Bruna<sup>33</sup> je cítit jak zapřísáhle nenávidí papežství, kněžstvo, fanatickou „svatou oslovinu“, snad i náboženství samo, neboť popírá Vtělení; opovrhne sylogismem, scholastikou, tomismem; do základů veškerého filozofického myšlení chce vložit Koperníka a novou přírodní vědu; absolutně

<sup>29</sup> Baruch Spinoza (1639-1677), hol. filozof, představitel racionalismu, vyjadřoval formuli: *deus sive natura* - bůh neboli příroda.

<sup>30</sup> John Locke (1632-1704), angl. filozof, představitel empirismu - odmítal Descartovo učení o vrozených ideích a považoval rozum za prvotní nepopsanou desku - tabula rasa, poznání má svůj původ ve zkušenosti: „*nic není v rozumu, co před tím nebylo ve smyslech*“.

<sup>31</sup> Giovanni Battista Vico (1688-1743), italský filozof tzv. filozofie dějin - příroda stvořená Bohem je neměnná, lidské dějiny se odvíjejí v koloběhu.

<sup>32</sup> Erasmus Desiderius Rotterdamský, vlastním jménem Gerhard Gerhards, 1466 nebo 1469 -1536, hol. filozof, teolog, představitel renesančního humanismu, usiloval o znovuoobjevení křesťansko -antického filozofického postoje k životu - „filozofie Kristovy“

<sup>33</sup> Giordano Bruno pozn. 1548-1600, ital. pozdně renesanční filozof, který vypracoval panteisticko - organickou metafyziku přírody; za tyto „kacířské“ teze byl v Římě upálen.



odmítá dualismus formy a obsahu, tedy principu duchovního a hmoty, popírá tedy, že by tělo bylo nenapravitelně upadlé a hříšné, a tvrdí existenci božské síly, pramene změny a vývoje, imanentní hmotě; je nevykořenitelný optimista, věří v možnost donekonečna zdokonalovatelného a nakonec absolutního vědeckého poznání. Není-li tohle renesance nebo její zřejmý dopěv, pak už nic .....

### Myšlenka milosti Boží, jeden z klíčů baroka

„V rozpadu společnosti barokní člověk ví, že je nenapravitelný. Žádná společná míra, nýbrž propast mezi andělem a zvířetem v člověku u Pascala<sup>34</sup>. Propast však musí být vyplněna, přes antitézy vede most. Anděl musí zvířeti dopomoci ke spáse. Neprostupný Chaos, jímž člověka k Bohu nemůže dovést žádná plynulá evoluce, může se pořád ještě stát jevištěm revolucí. Odvaha se může stokrát zhroutit v pocitu bezmocnosti: a hle una donna celeste - božská čarodějka, jež je sice proti rozumu a vsí lidské možnosti, působí převrat. Tato revoluce, tato „donna celeste“ má v teologii jméno Gratia-milost Boží. Jeden z klíčů baroka: po pocitu, vědomí a utrpení rozpolcenosti pozvedá člověka pocit, pojem a potřeba Milosti.“



Envidia.

J. Callot, personifikace Závisti  
z grafického cyklu z roku 1620

### Barokní emblematicismus

„je nepochybně výrazem snahy uvést do chaosu fenoménů pořádek a obnovit vesmíru harmonii a řád; je výrazem přesvědčení, že taková vesmírná harmonie, ordo universalis, vskutku existuje. Důmyslný metaforický balet emblematického myšlení zde daleko přesahuje sféru společenské či kulturně-literární hříčky a módy, ba i sféru tvůrčí básnivé obraznosti; kořeny emblematicismu jsou v nejhlubší podstatě filozofické, a ještě přesněji nábožensko-noetické; leží v nich jistota o sourodosti a jednotě vesmíru, jenž vznikl tvůrčím aktem Stvořitele a z téhož Rozumu;“

„Miseris nulla quies“ - pro ubohé není klidu

<sup>34</sup> Blaise Pascal (1623-1662), franc. přírodovědec a křesť. filozof, jedna z paradoxních postav filozofie náboženství a dějin evropského novověku, matematik - teorie pravděpodobnosti; hledal východisko z „bídosti člověka bez Boha“.

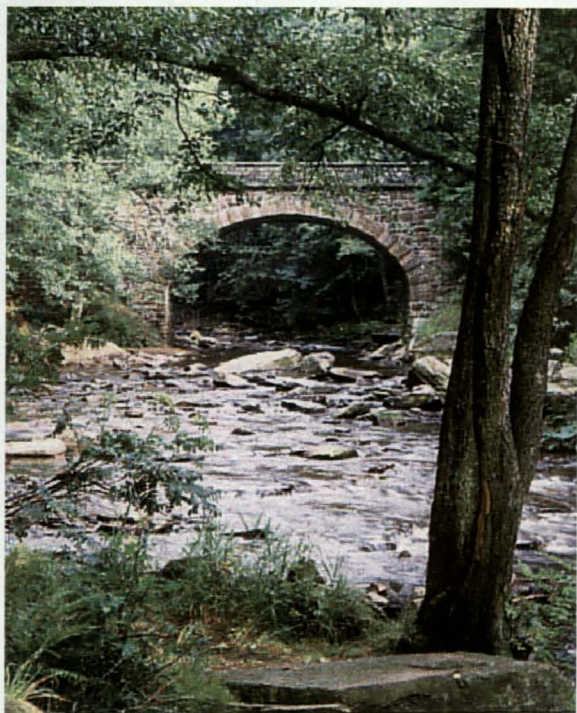
## 2. Historie Kostelce nad Orlicí a kostela sv. Jiří

### 2.1. Krajina a město v níž se sakrální stavba nachází

Genius loci Podorlicka historicky, kulturně i etnograficky na sebe váže několik měst a jejich okolí, a to především Kostecko, Rychnovsko, Kladské pomezí, Orlické hory a povodí Divoké a Tiché Orlice. K tomuto kraji patřilo dříve i Kladsko.

Natura loci Podorlicka je územím lesů, luk, polí, strání, údolí s řekami a potoky, jež tvoří doposud nedotčená a půvabná zákoutí - loci amoeni.

Orlické podhůří tvoří trojměstí: Kostelec - Rychnov - Častolovice. Zde se stýkají i tři řeky: Divoká Orlice - Kněžná - Bělá (Bahnice). Historicky a po roce 1990 i fakticky jsou tato města spjata se šlechtickými rody Kinských (Kostelec nad Orlicí), Kolowratů (Rychnov nad Kněžnou) a Šternberků (Častolovice).



Samotné město Kostelec nad Orlicí<sup>35</sup> se nachází 35 km východně od Hradce Králové v podhůří Orlických hor. Průměrná nadmořská výška se pohybuje v rozmezí od 296 m.n.m. do 316 m.n.m. Kostelcem protéká řeka Divoká Orlice, která pramení v polských Górach Bystrzyckých v místě zvaném Topielisko, na svém horním toku tvoří přirozenou hranici s Polskem a tzv. „Zemskou bránou“ (na obrázku) vtéká do vnitrozemí východních Čech. Řeka město rozděluje na dvě nestejně veliké části - historické jádro města tvoří na pravém břehu závěr údolí Divoké Orlice, které za soutěskou mezi Skálou<sup>36</sup> a ostrovem Nového zámku přechází do polabské roviny.

Doposud prováděné archeologické výzkumy z Kostelce a blízkého okolí vedou k raným dobám pravěku (paleolit - 20 000 let před Kr.), kdy toto místa leželo na spojnici zprostředkovávající obchodní a kulturní styky s okolními kmeny. V prvním století př. Kr. tuto oblast osídlili Keltové, kteří ještě na sklonku posledního století před změnou letopočtu byli vytlačeni Germány (1.- 4. stol. po Kr.)<sup>37</sup>.

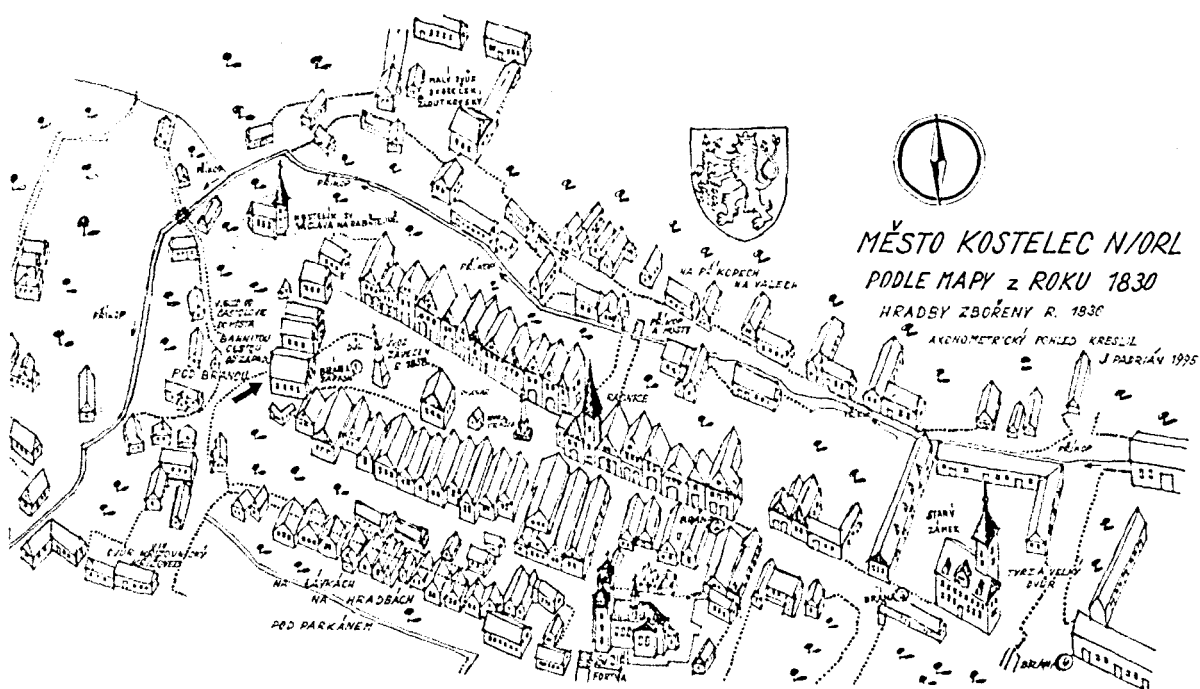
<sup>35</sup> K únoru 2006 mělo naše město 6 200 obyvatel - údaj z evidence obyvatel MěÚ v Kostelci n. Orl.

<sup>36</sup> Místní název části města.

<sup>37</sup> M. Richter, *Pravěk Kostecka a nové archeologické nálezy*. Hradecký kraj, 1958, s.125-134; V. Vokolek, J. Kalferst, *Výzkum v Kostelci n. Orl. v roce 1984*, Zpravodaj KMVČ XII. 1, 1985, s. 67-72

Z období souvislejšího slovanského osídlení, které na tomto území začíná až v 8. a hlavně v 9. století (střední doba hradištní) zatím žádné datované nálezy nejsou. Je doložena pouze osada z 12. - 13. století v místech dnešní cihelny<sup>38</sup>, kterou pravděpodobně na počátku 13. století vystřídal opevněný kostel a osada na místě částečně přirozeně chráněném - asi 15 m vysoké terénní hraně nad údolní nivou Divoké Orlice. Opevnění zřejmě navazovalo na již existující sídliště považované za staré správní středisko v této oblasti, které předcházelo vrcholně středověkou kolonizaci.

Vhledem k celkovému utváření terénu je předpoklad, že pevnost byla součástí opevnění celého ostrohu, na kterém se rozkládá dnešní historické jádro města.



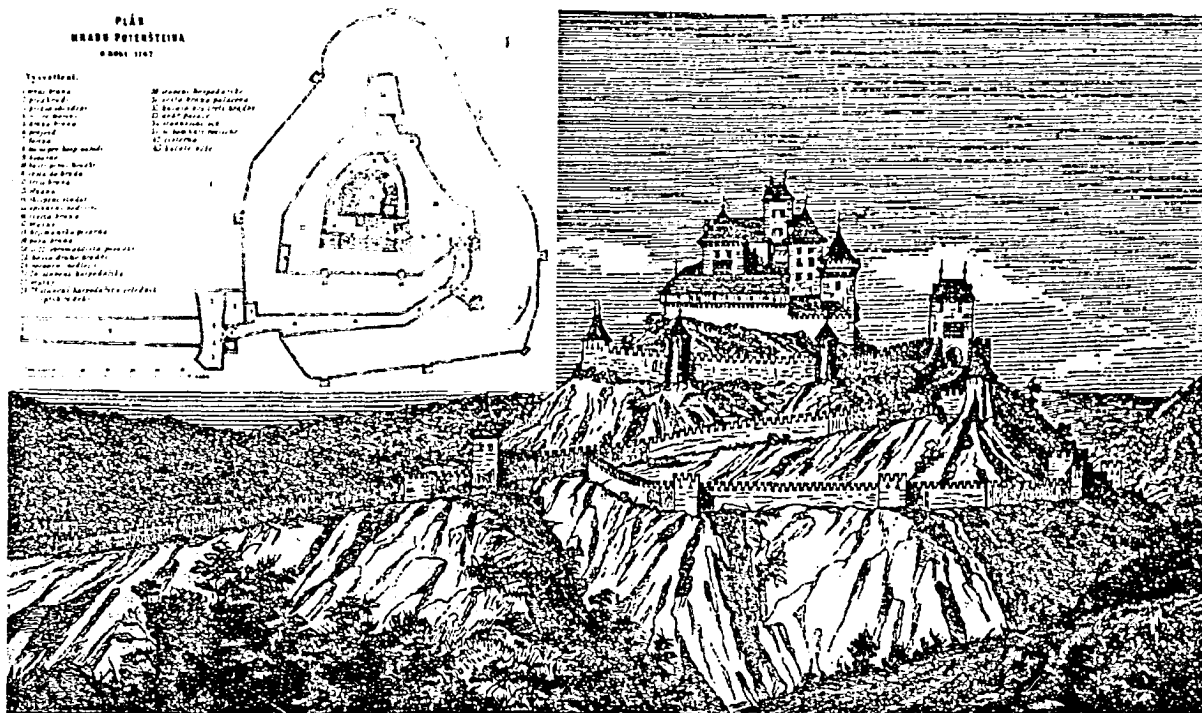
Pravděpodobná stavební dispozice historického jádra města

Název města se odvozuje z latinského *munitio ecclesiae - castellum* tedy kostel - Kostelec. Toto místo stálo na obchodní stezce ze Slezska. V listinách se postupně objevuje různá podoba názvu od *Costelec prope Pothenstein*, *Costelec*, *Kostelec pod hradem Podštajnem* ležící, přes *Kostelec nad Worlyczy*, *Kosteletz an der Adler*, *Kosteletz ob der Orlitz*, *Kosteletz am Adler* až k dnešnímu *Kostelec nad Orlicí*.

Prvním známým pánem kostelecké župy, která sahala od Jablonného nad Orlicí až k Týništi nad Orlicí, byl Slavník (druhá pol. 10. stol.), otec sv. Vojtěcha, který sídlil na Libici a vládl 23 župám. Svůj původní správní význam Kostelec zřejmě ztratil na počátku 14. století, kdy se podle dochovaných záznamů kolem r. 1290 dostali z Plzeňska do východních Čech Půtové, potomci rodu Drslaviců, a na výhodně strategickém místě nad řekou Divokou Orlicí postavili dobře opevněný hrad Potštejn. Jim král pravděpodobně někdy po roce 1316 město postoupil.

<sup>38</sup> M. Richter, Hmčífské pece v Kostelci n. Orl. AR XIX 1967, s. 500-510





### Potenštejn v 16. století.

Rytina hradu Potštejna od Antonína Bauma z druhé pol. 19. století - rekonstrukce pravděpodobné podoby hradu v 16. stol.

Nejstarší dochovaný písemný záznam vztahující se k historii města podává Petr Žitavský ve Zbraslavské kronice<sup>39</sup>, kdy roku 1316 menší vojsko odpůrců krále Jana Lucemburského, v čele s Janem z Vartenberka, dobývalo kostelní pevnost blízko Hradce, která se nazývala Kostel a byl raněn kamenem z prakovnice do obličeje. Na toto zranění přítel Jindřicha z Lipé dne 5. ledna 1316 skonal. Ohrazený „Kostel“ (1316) nebo „Kostelec“ (1323 - místo s kostelem) byl zabezpečen zdí a příkopem. O obranném systému svědčí staré místní názvy: Na Parkánu, Pod Branou, Na Lávkách, Na Příkopech.

Další písemná zmínka je z roku 1323, kdy Mikuláš z Potštejna<sup>40</sup> daroval podací právo<sup>41</sup> ke zdejšímu kostelu křížovníkům Božího hrobu na Zderaze v Praze<sup>42</sup>. S osudy potštejnského panství byl pak Kostelec n. Orli. spojen až do roku 1746.

Jinak se ale Mikuláš z Potštejna nechoval nikterak křesťansky. Vedl se svou družinou poměrně nákladný a rozmařilý způsob života. Začal si opatřovat peníze a zboží k prodeji přepadáváním a olupováním kupců, kteří kolem jeho hradů (Potštejn, Litice, Žampach, Choceň) museli projíždět z Moravy a ze Slezska či do Polska. A tak v roce 1338 vytáhl moravský markrabě Karel (později Karel IV.) se svým vojskem proti Mikuláši z Potštejna,

<sup>39</sup> Památník národního písemnictví Praha, ozn. FRB 4, s. 229

<sup>40</sup> Kostelec nad Orlicí byl po dobu 456 let součástí potštejnského panství.

<sup>41</sup> Právo dosazovat a jmenovat kněze do farností.

<sup>42</sup> Památník národního písemnictví Praha, ozn. RDB III. č. 863, s. 342

dobyl a pobořil hrad Choceň. Tehdy loupeživý rytíř slíbil Karlovi, že zanechá svého hanebného řemesla, ale jakmile markrabě se svým vojskem odtáhl, začal opět loupit. Karel tedy musel o rok později znovu zjednávat ve východních Čechách pořádek. Tentokrát se ovšem pustil do pečlivého obléhání sídelního hradu Potštejna. Narazil však na houževnatý odpor a nebylo divu - hrad byl velmi dobře opevněn s vlastní studnou na třetím nádvoří. Teprve po devíti měsících se Mikuláš a zbytek jeho věrných pomocníků uchýlili do věže, která se jim stala posledním útočištěm před Karlovými vojáky. Po stržení padací lávky, vedoucí do poslední bašty obrany, již nebylo cesty zpět. Buď se vzdát do rukou spravedlnosti (což neměl Mikuláš v úmyslu), nebo vytrvat v boji až do úplného konce a ztratit život. Věž byla podkopána<sup>43</sup> a v jejich troskách našel Mikuláš a hrstka jeho věrných smrt. Celé panství připadlo královské komoře. Karel IV. zastavil Kostelec nejvyššímu purkrabímu Janu z Vartemberka (1341-1358) a později knížatům opolským. Roku 1389 byl Kostelec vykoupen ze zástavy Václavem IV.



Empírový dům č. 132, s gotickými základy, na rohu Žofínské a Zoubkovy ulice, na jehož místě byly ve středověku městské lázně.

Do roku 1429 byl Potštejn s Kostelcem zapsán královně Žofii, ta roku 1413 potvrdila, na žádost lazebníka Mařana, právo na provozování městské lázně a při této příležitosti ji sama navštívila.

V roce 1429 připadlo potštejnské panství Půtovi z Častolovic a po jeho smrti vojenskému vůdci Orebitů Hynku Krušinovi z Lichtenburka.

<sup>43</sup> Je pravděpodobné, že bylo použito střelného prachu - „prachu pušného“.



V letech 1451-1471 se panství dostalo do držení Jiřího z Poděbrad, a právě tento panovník, jak uvádějí někteří historikové, měl udělit Kostelci městský znak. Originál listiny, ani její opis však není zachován, a rovněž nelze z dochovaných archiválií zjistit, zda to byl Jiří z Poděbrad, či někdo jiný, kdo propůjčil městu znak a jaký byl jeho původní obsah. V.R. Widimsky v Städtewappen píše:<sup>44</sup>

*„ . . . od koho obdržel Kostelec znak, není známo, pravděpodobně na počátku 15. století, kdy patřil královské komoře, a to královně Žofii, manželce krále Václava IV.“*



Jiří Čarek v knize Městské znaky popisuje současný erb města Kostelce nad Orlicí takto:

*„Na červeném štítě je stříbrný dvouocasý doprava otočený český lev ve skoku, se zlatou korunou na hlavě. V pravé tlapě drží zkřížené dva zlaté šipy špicemi nahoru, v levé tlapě dvě zkřížené zelené ratolesti“.*

K povýšení Kostelce na město zřejmě došlo za vlády Vladislava II. Jagelonského, který roku 1493 udělil městu dva výroční trhy. Kostelec jako město je pak zmíněn v listině z roku 1543, kdy Jan z Pernštejna povolil měšťanům koupit 12 dvorů ve vsi Lhota a daroval městu clo. Pod zubí hlavou se město a celé panství rychle rozvíjelo. Vilém z Pernštejna byl vynikající hospodář (např. se ve městě a jeho okolí pěstoval chmel, zakládalo se mnoho malých rybníků) a politik, autor mnoha listů v nichž zazníval renesanční humanismus. Rovněž byl velmi nábožensky snášenlivý. Ale již jeho syn Jaroslava nařídil, aby se čeští bratři na jeho panství buď obrátili, nebo odešli ze země. Ti se ve většině případů odebrali roku 1574 do Polska. V druhé polovině 16. století se totiž téměř 50% obyvatelstva Kostelce a okolí hlásila k Jednotě bratrské. Tento sbor měl ve městě kostelík sv. Václava a Michala, který byl po roce 1621 změněn na katolický.

Roku 1558 koupil Kostelec Václav Hrzán z Harasova, ale o město se příliš nestaral, a tak jeho syn Adam Hrzán napravoval co otec nedbalostí proměškal. Jeho dcera Anna Kateřina Hrzánová nechala vystavět na severní straně za městskými hradbami svoji rezidenci tzv. „Dvoreček“ - dílo pozdní renesance bylo vyzdobeno neobvykle rozměrnými figurálními sgrafity (pravděpodobně italskými mistry). Jednalo se o trojosou jednopatrovou stavbu s hodnotným manýristickým klenutým portálem ukončeným římsou, který jako jediný zůstal zachován na původním místě a později byl zasazen do západní zdi domu čp. 268,

<sup>44</sup> V.R. Widimsky, Städtewappen des Oesterreichischen Kaiser-Staates, svazek Böhmen a Schlesien



postaveném na místě zámku. Portál nese letopočet 1610 a je zdobený erby obou manželů Kateřiny - Jana Burjana Kaplíře ze Sulevic a Jana Arnošta z Ullersdorfu.



Dvoreček - rytina pozdně renesančního sídla, které bylo zbořeno r. 1894.

Vlevo nahoře dochovaný portál

Novým majitelem panství se v roce 1627 stal velitel císařských vojsk Ferdinanda II., Nizozemec Caspar von Gramb. O rok později působila na panství protireformační komise a císař Ferdinand II. potvrzuje městu všechna dosavadní privilegia pod podmínkou, že obyvatelstvo Kostelce nesmí mezi sebou trpět jinověrce a Židy. Když v roce 1633 Kašpar z Grambu umírá, stěhuje se vdova Magdalena do blízkého Vamberka, kde zakládá tradici krajkářství. Později dohodla Magdalena z Grambu výstavbu mariánského kostela, špitálu a jezuitské koleje financovanou z pozůstalosti po jejím manželovi. V roce 1638 přešel Kostelec pod správu jezuitů, kteří si zde vybudovali svou rezidenci v budově Starého zámku. Z původního záměru byl nakonec v Kostelci postaven pouze špitál. Pro výstavbu mariánského kostela a přilehlé koleje se jevil z důvodu bezpečnosti vhodnější lokalitou Hradec Králové, který měl lepší obranný systém. Financování výstavby koleje a kostela však bylo v letech 1638 - 1666 příčinou různých sporů mezi jezuiti a Magdalenou z Grambu.

Roku 1666 koupil panství Václav Záruba z Hustiřan. Pod patronací Zárubů byl na sklonku 17. století<sup>45</sup> zřízen nový hřbitov s raně barokním kostelem sv. Anny a centrální šestibokou hřbitovní kaplí zasvěcenou sv. Floriánu.

Jako zajímavost lze uvést, že v polovině 18. století bylo ve městě ukončeno provádění hrdelního práva<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> V letech 1685 - 1691.

<sup>46</sup> 1740 byla provedena poslední poprava stětím.



Roku 1744 se Alžběta Zárubová z Hustiřan provdala za hraběte Kryštofa Cavrianiho, čímž přešlo držení panství do rukou rodu Cavriani. Ti sjednali o dva roky později prodej panství Potštejn neblaze proslulému Janu Ludvíku Harbuvalu ze Chamaré<sup>47</sup>. Tím končí společné osudy obou panství.

Roku 1796 kupuje panství kníže Josef Kinský z Vchynic a Tetova, c.k. komoří, říšský dvorní rada a pán na Chocni. S tímto rodem je spjata historie Kostelce nad Orlicí prakticky dodnes.

30. července 1777 postihl město katastrofální požár, při kterém lehlo popelem 100 domů, těžce byl poškozen též Starý zámek, kostelík sv.Václava a Michala a nedávno dostavěný kostel sv.Jiří.

Když Ferdinand kníže Kinský v roce 1812 zemřel, zdědil jeho starší syn Rudolf knížecí titul a choceňské panství, mladší syn Josef titul hraběcí a panství kostelecké.

Hrabě Josef Kinský si dal v letech 1829 -1833 postavit rodinné reprezentativní sídlo podle plánů vídeňského architekta Jindřicha Kocha<sup>48</sup>. Zámek je jednopatrová empírová stavba obdélníkového půdorysu se suterénem a zvýšeným přízemím. V podélných průčelích je vždy po jedenácti okenních osách, v bočních po pěti. Oboustranný středový rizalit má v podélných průčelích tři okenní osy a je opatřen na obou stranách předsunutým portikem, jehož sloupy před hlavním průčelím sahají do úrovně prvního poschodí, kdežto na zahradní straně dosahují téměř výšky budovy. Ve zvýšeném přízemí byly umístěny reprezentační místnosti, především velký sál s bohatým štukovým stropem, klubovny, pracovna a také velká, původně pozdně empírová knihovna. První poschodí bylo určeno obytným účelům. Rovněž v něm byla zámecká kaple přemístěná však ještě v 19. století do klenuté místnosti v suterénu. Kapli zdobí oltářní obraz Madony na trůně s děťátkem, malovaný na dubové desce, dílo významného českého malíře první poloviny 19. století Františka Tkadlíka z roku 1835 a kamenná soška Madony od Emanuela Maxe z roku 1843. Roku 1847 byly u zámku postaveny podle návrhu E. Christena hospodářské budovy. (obrázek dole)



<sup>47</sup> Tento šlechtic má na svědomí „komplexní přeorání a rozebrání“ hradu Potštejna a některých dalších lokalit v okolí, jelikož byl posedlý myšlenkou na poklad, který jistě někde musel Mikuláš z Potštejna zakopat - zmínka u B. Balbína.

<sup>48</sup> Stejný architekt krátce předtím projektoval i prostší pražský letohrádek Kinských v dnešních Petřínských sadech





Zahradní průčelí empírového zámku

Současně se sídlem vznikl rozsáhlý 42 ha anglický park postupně osázený vzácnými dřevinami a rostlinami. V 90. letech 20. století byl celý areál prohlášen za chráněnou přírodní rezervaci.



Majestátní platan a část barevně sladěného zákoutí parku

Kostelecký „Nový zámek“ se řadí k nejhodnotnějším empírovým stavbám svého druhu u nás, jeho citlivé architektonické zasazení do rozsáhlé přírodní scenérie tvoří jednotně vyznívající harmonický komplex, který je v tomto ohledu ojedinělý.

V první polovině 19. století náleželo ke kosteleckému panství 23 vesnic a borovnický statek.

Město Kostelec nad Orlicí mělo od konce 18. století regulovaný magistrát a nepodléhalo tedy patrimoniální správě.

Po bouřlivých událostech roku 1848 byl při správní reformě v Kostelci roku 1850 zřízen okresní soud a sídlo berního úřadu. Působnost těchto úřadů byla prakticky zachována až do reformy provedené 1. února 1949.

Prusko-rakouská válka v roce 1866 se nepřímo dotkla i Kostelce n. Orl. Po bitvě u Sadové - Hradce Králové byly ve městě zřízeny tři vojenské lazarety, do kterých již 3. července večer dorazili první ranění rakouští vojáci. Pruské jednotky se zde usadily ve druhé polovině téhož měsíce a začaly provádět реквизиce u obyvatelstva. Město opustily v září 1866 a jako památku na sebe zde zanechaly menší epidemii cholery.

Roku 1872 bylo započato s výstavbou železniční trati na trase Hradec Králové - Letohrad<sup>49</sup> a již o pouhé dva roky později projel městem první vlak.

Na konci 19. století dochází ve městě k výraznému růstu průmyslu, především kožedělného, obuvnického a textilního. Josef Seykora roku 1836 založil a roku 1852 postavil továrnu na hlazené kůže. V té době to byla největší koželužna na území rakouské monarchie.

Pokračuje další urbanizace města, která začala v 30. letech 19. století rozsáhlou likvidací městského opevnění a v roce 1894 dochází k nešťastné likvidaci významné umělecké stavby „Dvorečku“, aby se v těchto místech mohlo město dále rozrůstat. Zde byly situovány novodobé dominanty veřejných i soukromých budov, na jejíž projekci se podíleli významní čeští architekti jako např. V. Pasovský (1897 - střední školy), V. Rošlapil či J. Kotěra.

Za I. světové války byl v Kostelci nad Orlicí v prosinci 1914 opět zřízen vojenský lazaret.

28. října 1918 proběhly ve městě bouřlivé oslavy vzniku samostatné republiky, které zachytil místní kronikář následujícím silně citově zabarveným až patetickým líčením, vystihujícím tehdejší náladu obyvatelstva: *„...jásající dav strhl z poštovní budovy nenáviděný symbol rakouské tyranie - orla. V malé chvíli nebylo v celém městě jediného orlíčka a německého nápisu...“* „...večer bylo svoláno slavnostní shromáždění lidu...“

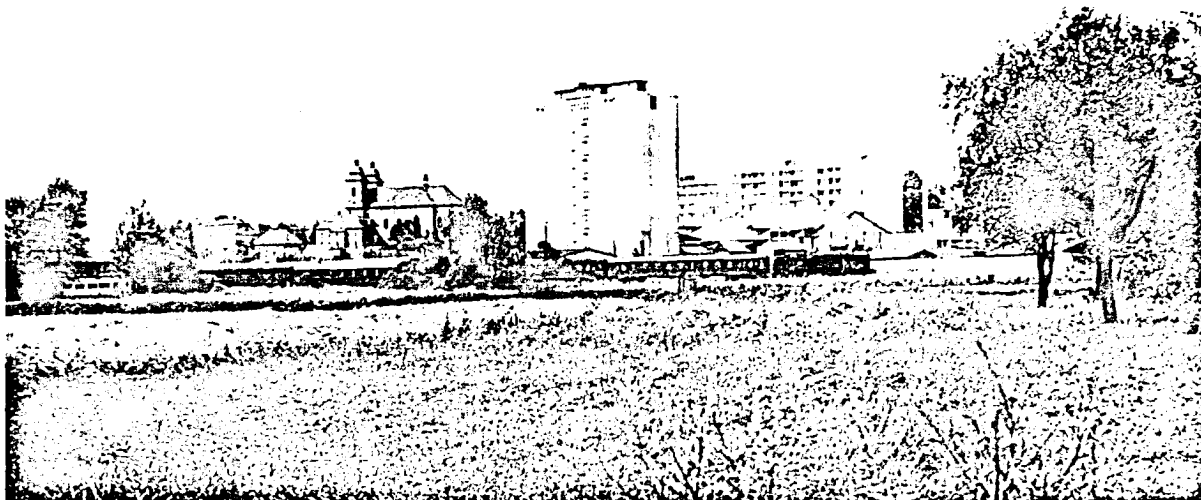
<sup>49</sup> V té době se město jmenovalo Kyšperk.

Za „první republiky“ zažilo město další rozkvět a rozvoj. V činnosti byl pivovar, mlýn, již zmíněná koželužna, slévárna, strojírna, 3 továrny na obuv<sup>50</sup>, tkalcovna, barvírna, tiskárna kartounů. Ve městě se rovněž nalézala spořitelna, okresní hospodářská záložna, vyšší reálka<sup>51</sup>, rolnická škola, živnostenská pokračovací škola, nově vybudovaný objekt dělostřeleckých kasáren<sup>52</sup> a výcviková škola pro výcvik vojenských psů podléhající jako samostatná jednotka přímo pod ministerstvo národní obrany ČSR. Město dvakrát navštívil prezident Tomáš Garrigue Masaryk<sup>53</sup>. V roce 1936 byl čestným občanem města jmenován prezident E. Beneš.

V pohnutých událostech roku 1938 vedl František Kinský delegaci bývalé české šlechty k prezidentu Benešovi, aby jej ujistil svou podporou v boji za zachování svobody a samostatnosti ČSR.

V období 1939 - 1945 bylo město pod německým názvem Adlerkosteletz součástí protektorátu Böhmen und Mähren a II.světovou válku přežilo celkem beze škod.

Po únoru 1948 následovala panelová výstavba několika nevhodně situovaných sídlišť, která mnohdy zlikvidovala původní historickou zástavbu. Rovněž necitlivé umístění továrních hal mezi rodinné domky narušil celkový ráz města a dotkl se i klimatu.



Impozantní „poetické“ panorama města za rozvinutého socialismu - fotografie z roku 1966

Kromě krátkého období roku 1968 přežíval Kostelec, tak jako mnoho obdobných měst, bez velkých výkyvů v jistém stereotypním letargickém spánku, z kterého se začal pomalu probouzet po roce 1989.

Novodobou historii však musí s odstupem času posoudit až generace příští.

<sup>50</sup> Např. továrna firmy Dostál & Švagera, která byla zaměřena převážně na export dámské obuvi do Anglie.

<sup>51</sup> Povýšená 4.prosince 1934 na reálné gymnázium T.G.Masaryka.

<sup>52</sup> Výstavba započata roku 1923.

<sup>53</sup> Roku 1926 a 1929

## 2. 2. Kostel sv. Jiří v průběhu staletí

### 2.2.1. Krátké dějiny a stavební vývoj kostela sv. Jiří

Jak z názvu města i jeho historie vyplývá, byl to právě kostel, kolem kterého se soustřeďoval život středověkého opevněného místa a později správního města. První věrohodná písemná zmínka o kostelu, který byl zasvěcený sv. Jiří, pochází z roku 1323, kdy tehdejší majitel panství Mikuláš z Potštejna daroval podací právo ke kostelu křížovníkům Božího hrobu na Zderaze v Praze.

V roce 1350 byl kostel střediskem rozsáhlé plebánie a sídlem děkanátu sahajícího od Týniště nad Orlicí až po Mladkov v Orlických horách. Patřilo mu tehdy 36 far s 27 kostely.<sup>58</sup>

Původní stavební propozice kostela se nedochovaly, a ani žádné konkrétní záznamy přesvědčivě nedokládají jakého stavebního materiálu bylo použito na jeho výstavbu - hádanku by pomohl rozluštit až archeologický průzkum: starší prameny však uvádějí (Rabyška J., Lašek G.), že v rané době šlo o kostel dřevěný, novější teorie hovoří o kamenném, neboť hypoteticky je málo pravděpodobné, že by v soustavě kamenného opevnění, jehož součástí byl kostel i fara, figuroval dřevěný kostelík. Navíc Kostelec byl děkanstvím s poměrně rozsáhlou děkanátní správou a samotné město důležitou správní jednotkou určitého území v rámci potštejnského panství. Lze předpokládat, že v 17. století, kdy je doložená existence kamenné kazatelny a pohřební krypty, už stála stavba z kamene.

~~Kosteletz.~~



Kresba města kolem roku 1750 od F.B.Wernera (1688-1778) z jeho Typografie Čech a Moravy; Vlevo farní kostel, kdysi opevněný, ještě v gotické podobě, vpravo Starý zámek a hřbitovní kostel sv. Anny (archiv Františka Musíla)

<sup>58</sup> Státní okresní archiv Rychnov nad Kněžnou



Rovněž neexistují žádné písemné zmínky o době vzniku kostela, ale volba patrona sv. Jiří napovídá, že šlo o raně křesťanské období, kdy byl tento světec velmi oblíben.

**Sv. Jiří** (z řec. georgos - zemědělec, rolník) pocházel buď z maloasijské Kapadocie, nebo podle jiné verze z palestinské Lyddy, kde byl také císařem Konstantinem I. (306-337) zbudován nejstarší svatojiřský chrám na světě.

Historické doklady o jeho životě se nedochovaly, avšak středověká *Legenda Aurea* klade jeho původ do Kapadocie a popisuje jeho boj s drakem v Silene v Libyi, čímž zachránil princeznu. Nejenom tímto činem, ale i mnoha dalšími zázraky obrátil mnoho lidí na víru. Nakonec se stal obětí Diokleciánova (284-305) pronásledování křesťanů a roku 303 byl v Nikomédii pro víru mučen a nakonec i sťat.



Oltářní obraz patrona od Adolfa Wenera -1891

Centrem jeho kultu byla Palestina, odkud se jeho uctívání rychle šířilo. K roku 683 je například doloženo v Římě.

Jeho památka se slaví v církvi katolické, pravoslavné i anglikánské 24. dubna a bývá spojována s příchodem jara. Sv. Jiří se stal patronem rolníků, sedlářů, ochráncem stád, opevněných sídel a strážných míst, od raného středověku pak patronem vojáků, jezdců, rytířů i rytířských řádů a ve 20. stol. také skautů.

V Čechách byl sv. Jiří od roku 915 zasvěcen kostel na Pražském hradě, kde vzniklo nejstarší pohřebiště přemyslovské dynastie. Rotunda postavená na slavném Řípu byla rovněž roku 1126 zasvěcena tomuto světcí.

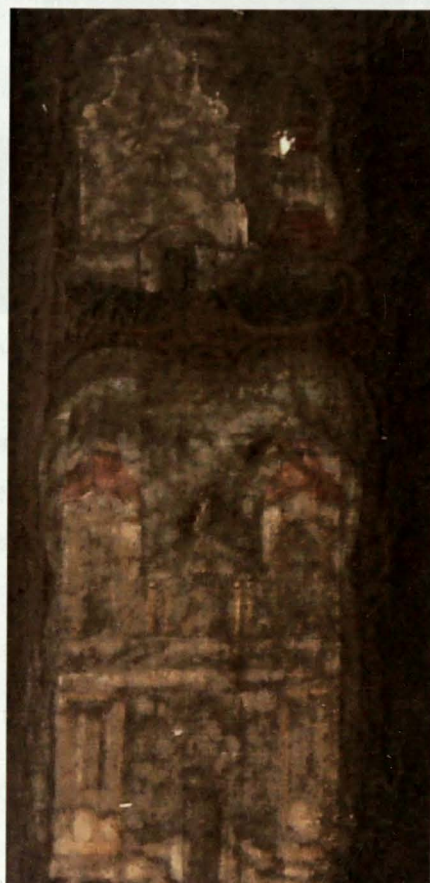
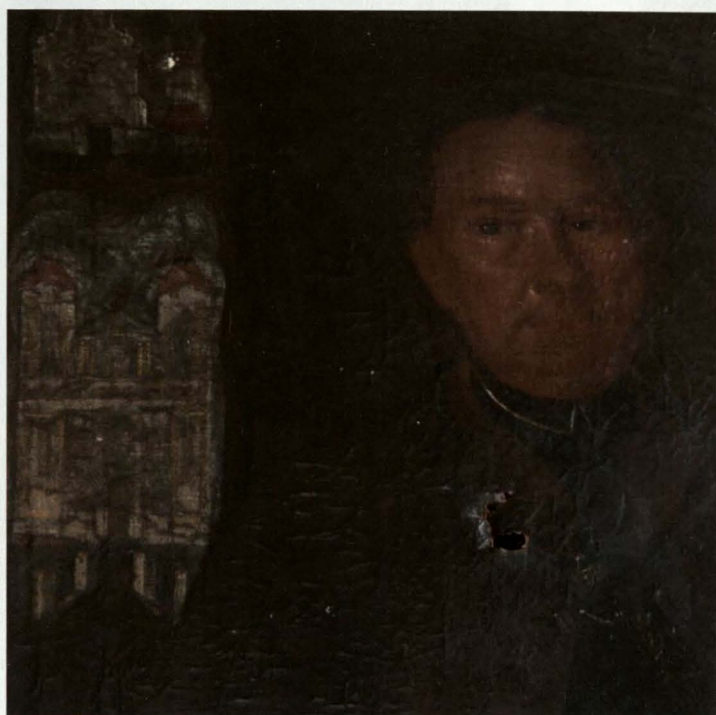
Sv. Jiří je zobrazován jako mladý rytíř na bělouši s bílou korouhví, na níž je červený heraldický kříž, vedlejším atributem je kolo.

I když byl sv. Jiří v roce 1970 zařazen katolickou církví mezi světce, jejichž historicita je sporná, patří stále mezi nejznámější a nejoblíbenější světce. Jeho legendární boj s drakem má hluboký alegorický a etický smysl znázorňující zápas dobra se zlem - Krista s ďáblem.<sup>59</sup>

<sup>59</sup> Vybráno z knížky Milana M. Bubna - *Evropští světci*, s. 33-34.

Ve druhé polovině 17. století prošel kostel barokní přestavbou, ale ani plány ani podoba nedochovaly. Určitým vodítkem by mohla být malba v pravém horním rohu obrazu s portrétem děkana Antonína Karla Bocha, který působil na kostelecké faře v letech 1746 - 1806.<sup>60</sup> (na snímku) Na něm je vyobrazeno štítové barokní průčelí a vedle kostela v jižní části věž, pod touto drobnou malbou je zachycena tvář dnešního děkanského chrámu.

V té době byl kolem kostela ohrazený hřbitov s kostnicí a baštou pro nekřtěňátka, šest kaplí, zvonice a věž s ochozem pro hlásné.



Možná podoba kostela z obrazu

Na jih od kostela uzavírá jeho areál patrová pozdně barokní budova staré dívčí školy a západně stojí děkanství. Jeho jádro je pozdně gotické z konce 15. stol. nebo z první poloviny 16. stol. a je pravděpodobné, že bylo součástí původního opevněného návrší.

V podzemí fary jsou dochovány klenuté sklepy s dvěma gotickými portály - lomeným a půlkruhovým - u kterých ale není jasné, zda jsou původní součástí sklepení nebo byly přizděny

<sup>60</sup> Obraz je dnes ve značně poškozeném stavu umístěn ve farní místnosti na faře v Kostelci nad Orlicí.



z jiného gotického objektu ve městě. Jejich vznik lze datovat na začátek 14. století. V tomto prostoru se v jižním průčelí nachází okosené monolitické okénko.



Gotické portály - půlkruhový a lomený



Okosené monolitické okénko

Budova nabyla dnešní půdorys barokní přestavbou v průběhu 18. století a v roce 1821 byla upravena do současné podoby vyzděním do té doby dřevěného patra.

V létě roku 1911 byla fara opravena, vymalována, natřena okna a položena vnitřní dlažba. V této podobě zůstala až do roku 2004, kdy byla započata tolik potřebná generální rekonstrukce.

**Současný děkanský kostel sv. Jiří** nechal v letech 1769 -73 postavit hrabě Kryštof Cavriani stavitelem Františkem Kernerem.

**František Kerner**<sup>61</sup> (1710 -1786), žil v Hradci Králové, kam přišel patrně ve 30. letech 18.století. Vzhledem k tomu, že vyrůstal v Žatci v době působení Josefa Antona Gentsche, je možné, že poznal zednické řemeslo právě u tohoto mistra. Po příchodu do Hradce Králové, tvořil pod vlivem chrudimského Donáta Morazziho a teprve později se poučil u Kiliána Ignáce Dientzenhofera (1689 - 1751), jednoho z tvůrců specifického českého baroka. Jako známý stavitel a cechovní starší je doložen od roku 1743, kdy měl svou vlastní dílnu, ze které kromě jiných, v září 1778 propustil i vlastního syna Františka Antonína Petra (1753 -1811), jenž se stal rovněž stavitelem.

<sup>61</sup> Kolektiv autorů, in: Pavel Vlček (ed.) - *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*, Praha 2004, s. 306-307, z kterého jsou informace čerpány, uvádí i další podoby jména: Kermer, Khermer, Körner Franz.



V roce 1778 byl zvolen do městské rady, ale tuto funkci odmítl, neboť v době přestavby Hradce Králové na pevnost hájil zájmy města proti vojenské vrchnosti.

Jeho projektová činnost a stavitelské dílo jsou velmi rozsáhlé, a tak jen namátkou: účastnil se přestaveb hradeckých domů na Velkém a Malém náměstí, v letech 1762 -1765 prováděl po požáru na Velkém náměstí (1762) opravy - včetně zaklenutí - jezuitského kostela Nanebevzetí Panny Marie v Hradci Králové a připisuje se mu rovněž stavba kostnice u kostela sv. Ducha z roce 1777 v témže městě. Opravoval kostel sv. Apolináře ve Chlenech (1755), přestavěl loď kostela sv. Mikuláše v Týništi nad Orlicí (1788), v letech 1768-69 upravoval kostel sv. Ondřeje v Třebechovicích pod Orebem, navrhl a v letech 1770-75 postavil kostel sv. Víta v Častolovicích a konečně v Kostelci nad Orlicí projektoval a stavěl v letech 1769 -1773 kostel sv. Jiří a rovněž jej a Starý zámek po požáru v roce 1777 opravoval.

František Kerner byl dobrý architekt a stavitel, pronikavě ovlivněný tvorbou Kiliána Ignáce Dientzenhofera od něhož přejal některé stavitelské principy a přitom jej přímo nenapodoboval. Právě stavební plány kostela sv. Jiří v Kostelci nad Orlicí, datované do roku 1753 vycházejí z této pozdně barokní školy.

Při realizaci sakrálních objektů poměrně neměně zachovával princip jednodušší stavby s typickou mohutnou vstupní částí chrámu v podobě trojdílného průčelí se štítem zdobeným volutami a věží zakončenou cibulkou. Pouze děkanský chrám v Kostelci nad Orlicí je dvouvěžový.



Letecký snímek kostela sv. Jiří v Kostelci nad Orlicí

František Kerner mistrovsky využíval jak vlastních projektů, tak upravených plánů jiných architektů. Citlivě zasahoval do již vytvořených staveb při opravách a rekonstrukcích; své objekty zasazoval do konkrétních míst tak, aby tvořily ucelený rámec a vytvářely iluzi, že do krajiny odedávna patří - příkladem může být kostel sv. Víta v Častolovicích, který je právě pro zachování kontinuity s krajinou situován do osy sever - jih, a tak se jeho souměrná silueta vyjímá na pozadí hřebenů Orlických hor.

### 2.2.2. Technický popis architektonických prvků

Jedná se o vysoce architektonicky kvalitní pozdně barokní stavbu orientovanou na půdorysu latinského kříže, když mezi podélnou loď a obdélný trojboce uzavřený presbytář je vložena mělká příčná loď. Na vertikální osu kostela v závěru presbytáře nasedá obdélníková sakristie. Hlavní západní průčelí kostela je dvouvěžové s předsíní situovanou mezi věžemi.

Exteriér: Šířkově obdélný presbytář s polygonálním trojbokým závěrem je ve své severní a jižní stěně prolomen vždy jedním kasulovým oknem lemovaným šambránou v rovném ostění. Okenní výplň tvoří vitraile s figurálním námětem. Obě stěny jsou při svém východním nároží pojednány pilastrem a lomí se v místě přechodu do samotného trojbokého závěru. Jeho boční stěny jsou na své ose členěny nikovým, konchou sklenutým výklenkem rámovaným šambránou s páskou. Východní stěna zevně uzavírající presbytář je při obou nárožích pojednána pilastry. Na své ose je prolomena výškově oválným slepým okenním otvorem v rovném ostění, který je rámovaný šambránou s páskou. Pod tímto oknem, téměř v celé šířce vymezené pilastry, probíhá do stěny zapuštěný nehluboký pravouhlý výklenek, který nasedá na střešní plášť sakristie šířkově obdélného půdorysu. Ta je situována na podélnou osu kostela, vevázána do východní stěny presbytáře. Sakristie je přístupná vchodem na ose severní stěny. Do kamenného portálu, v jehož kladí je vytesán letopočet 1773, jsou zasazeny dřevěné dvoukřídlé dveře. Na ose východní stěny je prolomen obdélný, obloukovým segmentem zaklenutý, okenní otvor v kamenném ostění. Dřevěné dvoukřídlé okno, opatřené vnější mříží, je děleno do šesti polí. Zcela stejné, neosově prolomené okno nalezneme i v jižní stěně. Sakristie je zastřešena polovinou valbové, bobrovkou kryté střechy.

V západní části na presbytář navazuje mělký transept příčné lodi. Obě její ramena, do nichž jsou v interiéru vloženy protějškové kaple, jsou v ose své severní a jižní průčelní stěny, opatřeny postranním vchodem, který je rámován kamenným portálem osazeným dvoukřídlými dřevěnými dveřmi, nad nimiž je symetricky proti sobě prolomené velké kasulové okno v rovném ostění lemované šambránou s páskou. Okna tvarově vycházejí z obdobných oken v presbytáři, jsou však rozměrnější. Jejich výplň tvoří figurální vitraile. Klenák v nadpraží šambrány vybíhá dekorativně vzhůru a podpírá kladí přecházející posléze v korunní římsu. Tato vodorovná soustava spočívá na hlavicích dvojice sdružených pilastrů lemujících nároží těchto protilehlých stěn a bez přerušení pak obíhá celý plášť kostela. Rovněž zbylé dvě stěny každého z ramen, tj. východní a západní boční stěny, jsou při nárožích pojednány pilastrem. Obě ramena jsou zastřešena poloviční valbou, jejíž hřeben zasahuje do střešního pláště hlavní lodi.

Severní a jižní stěna hlavní, podélné lodi je pojednána zcela analogicky. Obě jsou trojosé, s kasulovými okny v rovných ostěních. Otvory jsou lemovány šambránou s páskou. Na druhé a třetí ose jsou vitraile s figurálními náměty, na první ose tvoří okenní výplň prosté sklo.



Stěna je svisle členěna dvěma pilastry, které ji rozdělují do tří shodně širokých polí. Hrany pilastrů jsou zevně profilovány konvexně, ve směru do středu konkávně. Na střední ose je do pilastry neseného kladí vložena dekorativní konzola obíhaná korunní římskou. Hlavní loď je zastřešena sedlovou střechou, která pokračuje nad presbytářem, kde dochází posléze k jejímu zvalbení. V místě křížení hlavní a příčné lodi je na hřebeni hlavní lodi vynesena osmiboký oplechovaný sanktusník zastřešený cibulí s hrotem a křížem.

Fronta monumentálně pojatého a s šířkou příčné lodi korespondujícího trojosého západního průčelí je tvořena dvojicí hranolových věží svírající výrazný, na šířku svého nárožního pilíře předstupující střední rizalit, který je završený atikovým štítem po obou stranách zdobeným křídlem se stlačenou volutovou závitnicí. Na ose rizalitu a zároveň průčelí je proražen hlavní vchod rámovaný pravoúhlým pískovcovým portálem s volutovými uchy. Jeho zdůrazněný dekorativně pojatý klenák vynáší nadedvevní okřídlenou segmentovou římsu. Dveře jsou dřevěná dvoukřídlá s plným nástavcem. Nad vchodem je na ose prolomeno velké kasulové okno v rovném ostění a s šambránou s volutovými uchy. Okenní plocha je latinským křížem dělena do čtyř základních polí. Klenák v nadpraží této šambrány vynáší segmentovou nadokenní římsu, nad níž probíhá kladí nesené dvojicí sdružených podpor vytvářející nároží rizalitu. Sdružená podpora je tvořena zvnějšku polopilířem a zevnitř polosloupem, jejichž patky spočívají na společném soklovém podstavci, dekorovaném v čelní stěně obdélným zrcadlem. Tento podstavec nasedá na vlastní sokl obíhající celou stavbu kostela. Korunní římsa přechází u rizalitu v prolomený segmentový fronton, jehož ramena předstupují před líc vtaženého atikového štítu vynesena nad rizalitem. Jeho postranní volutová křídla jsou od střešní části oddělena sdruženými pilastry. Na ose štítu, který je završen neúplným trojúhelníkovým frontonem, je v poloze mezi rameny frontonu rizalitu prolomeno šířkově oválné okno rámované šambránou. Nad ním je pak, mezi sdruženými pilastry, situován nikový, konchou sklenutý výklenek rámovaný šambránou, ve kterém stojí socha Panny Marie. Do přerušené základny frontonu je vložena slepá kruhová šambrána.

Oba věžové hranoly, vytvářející nároží západního průčelí a nesoucí zvonicevé patro, jsou na každé ze svých třech stěn, jimiž se uplatňují na vnějším obvodu fasády kostela, pojednány lizénovým rámem. Ty jsou vzájemně odděleny zaoblenými nárožními, která nalezneme rovněž na fasádě zvonicevého patra. Ze západní strany jsou oba hranoly členěny vysokým, konchou sklenutým výklenkem; nyní bez sochy. Koncha je dekorována mušlí, výklenek je rámován stupňovaným šambránovým rámcem. Boční stěny, tj. severní u jedné a jižní u protější věže, jsou na své ose, v ploše vymezené lizénovým rámcem, prolomeny trojicí okenních otvorů v rovných ostěních. Mezi dvě šířkově oválná okna s šambránou je vkomponováno obdélné segmentem zaklenuté okno rámované šambránou. V případě jižní věže je částečně zaslepeno.

U severní věže je v této stěně navíc proražen pravoúhlý, kamenným portálem vymezený vchod osazený dřevěnými dvoukřídlými dveřmi. Předloženy jsou mu tři schody.

Rovněž tak pouze v této stěně se nachází šířkově oválné okno, prolomené pod korunní resp. kordonovou římsou této věže. Nad ní se zvedající zvonicevé patro obou věží je ve všech svých stěnách dekorováno nárožními pilastry. S výjimkou stěny pohledově skryté atikou jsou zbylé tři prolomeny dvěma okenními otvory. Nad kordonovou římsou je to vždy šířkově oválné okno korespondující se stejným oknem ve štítu nad rizalitem. Ve výškové úrovni nikového výklenku zmíněného štítu jsou to pak obdélné půlkruhem zaklenuté otvory vyplněné dřevěnými žaluziemi. Obě věže jsou zakončeny zvonovou mansardovou střechou, která nese osmibokou lucernu se špicí a křížem.

Interiér: Ve svém vnitřním pojetí architektonické články kopírují vnější tektoniku stavby. Trojboce uzavřený presbytář je před svým závěrem na východní straně v obou ohybech stěny pojednán bohatě členěným sdruženým pilastrem. V průčelí východní stěny je v dolní části proražen dveřní otvor do čtvercové sakristie s pruskou hřebínkovou klenbou. V kamenném ostění jsou vsazeny dvoukřídlé dřevěné dveře. Nad nimi je téměř v celé výšce stěny mělký výklenek v horní části zakončený půlkruhovým obloukem, do jehož prostoru je zapuštěný zlatený rám s oltářním obrazem patrona kostela.

Na severní a jižní stěně v protilehlých bočních zdech presbytáře je v dolní části výklenek s valenou klenbou osazený masivní chórovou lavicí. Nad výklenkem je proraženo vždy jedno kasulové okno lemované lizénou. Okna mají skleněné barevné výplně s figurálním námětem.

Shodně protilehle je nároží mezi presbytářem a transeptem odděleno polosloupem, který ve stropní části přechází v klenební pás spojující oba články; v místě patky pak nasedá ozdobná kamenná mřížka se schodem do níže položené horizontální lodi. Směrem k mělké podélné lodi je nároží pojednáno pilastrem. Stejným způsobem je řešeno protilehlé nároží, kdy směrem do vertikální lodi vystupuje v podobě polosloupu, směrem do křížení transeptu jako pilastr. Všechny čtyři architektonické prvky přecházejí v horní části v hlavice s rohovými volutami, kladím a diagonálně řešenou krycí deskou z nichž vystupuje klenební pás valené klenby. Tyto čtyři polokruhové oblouky ve stropní části transeptu tvoří vizuálně čtverec, z kterého se ve středu křížení příčné a podélné lodi klene plochá neprosvětlená kupole v jejímž nejvyšším bodě překrývá malý okulus kovové mřížkoví.

V obou mělkých ramenech transeptu navazujícího na presbytář jsou na východních stěnách niky pro umístění bočních oltářů. Protilehle v jižní a severní stěně je proražen dveřní otvor rámovaný lizénou s rohovými volutami a osazený dvoukřídlými dřevěnými dveřmi. Nad nimi je umístěno kasulové okno s barevnou figurální výplní, zdobené lizénou.

Dva členěné pilastry hranolovitého tvaru s vystouplou patkou rozdělují severní a jižní stěnu hlavní lodi do třech shodných polí. Hlavice římsko-ionského řádu jsou na konvexních hranách ozdobeny volutami. Krátký náběžní úsek kladí zakončený krycí deskou přechází v klenební pás valené klenby spojující protilehlý pilastr. Travé hlavní lodi je tvořeno nad

kasulovými okny stoupajícími lunetami zdobenými lizénami a valenou klenbou. Ve třech osách jižní a severní stěny hlavní lodi jsou proražena kasulová okna s lizénami. Ve druhé a třetí ose tvoří skleněné výplně vitraile, v první pak čiré sklo dělené do patnácti polí.

Zakončení podélné lodi je v rozích pojednáno polovinou polosloupu do jehož hlavice s volutou nasedá v místě předsazené kruchty vrchní deska kamenného zábradlí. Kruchta je podepřena dvěma volutovými konzolami a tvoří tak západní závěr hlavní lodi. Přední členění kruchty je ve stejném rytmu ohybu jako kamenná mřížka mezi transeptem a presbytářem a v nejvyšším konvexním bodě se tyto dva architektonické prvky protilehle vizuálně přibližují středem hlavní lodi. Přirozené denní světlo je na kůr m.j. přiváděno velkým kasulovým oknem zdobeným lizénou, které je proraženo na západní stěně v podélné ose nad hlavním vchodem. V místě pod kruchtou přechází vertikální loď do mezivěžní předsíně s plochou valenou klenbou. V severní stěně je mělký výklenek pro zapuštění oltáře. Na protilehlé straně se nachází malá kaple do níž je vstup ohraničen pásem valené klenby a v nadzemní části nízkým kovaným zábradlím. V jejím průčelí na severní stěně je proraženo ve dvou třetinách výšky okénko v horní části zakončené pásem valené klenby se segmentovým okenním obloukem. V západní stěně předsíně je proražen dveřní otvor hlavního vchodu v jehož kamenném ostění jsou zasazeny dvoukřídlé dřevěné dveře s kováním. Nástup vchodu tvoří diagonálně řešené schodiště se šesti kamennými články.

### 2.2.3. Vývoj mobiliáře kostela sv. Jiří spojený s opravami interiéru

Když byl nový kostel dokončen, asi málokdo předpokládal, že již v roce 1777 při velkém požáru města bude i on velmi silně poškozen. Není proto divu, že se v prostředí jinak barokním nachází rokokové a pseudoslohové zařízení postupně doplňované jednotlivými prvky nesoucími stopy své doby. Mezi mobiliář, který je starší než sám kostel patří pozdně gotická Madona s dítětem (kolem roku 1500) - zlacená, polychromovaná dřevěná socha, která je umístěna nice hlavního oltáře.

Cínová křtitelnice v podobě obráceného zvonu na třech kovových nohách s podobami faunů z roku 1540 zhotovená konvářem Václavem. Na spodní části křtitelnice byly kdysi sošky apoštolů, které někdo odcizil.







Pozdně gotická Madona ze začátku 16. století



Cínová křítelnice z roku 1540

Kolem roku 1600 byla v kostele vystavěna kamenná kazatelna s reliéfy dvanácti apoštolů, nesená pozdně renesanční sochou Mojžíše z kvalitního vambereckého pískovce. Socha je dnes umístěna zevně na severní straně mezi sakristií a nárožím presbytáře a je velmi silně poškozena.

Ze zvonů se v severní věži zachoval zvon Mikuláš, ulitý v roce 1497 Janem konvářem v Praze - Starém městě, v jižní věži pak zvon Ambrož, ulitý v roce 1568 královéhradeckým konvářem Adamem Tarabou.

Vedle zvonu Mikuláše přibyl po všech válečných rekvizicích ještě umíráček z roku 1841.

Pozdně barokní a rokokové zařízení z období kolem roku 1778-1780 bylo pseudoslohově renovováno v letech 1891-1893. Nad sloupovým pozdně barokního hlavního oltáře je zavěšen obraz sv. Jiří z roku 1891 od akad. malíře Adolfa Wenera (vyobrazení na str. 57).

Čtyři boční oltáře jsou pozdně rokokové (kolem r. 1780). Na severní straně příčné lodi stojí oltář sv. Václava, na jižní straně sv. Antonína Paduánského, na severní straně lodi Panny Marie Lurdské a jižní sv. Jana Nepomuckého. Sochy na rokokových oltářích jsou pseudoslohové z roku 1893. V podvěží je kaple sv. Kříže s téměř klasicistním sousoším Kalvárie (kolem r. 1780).

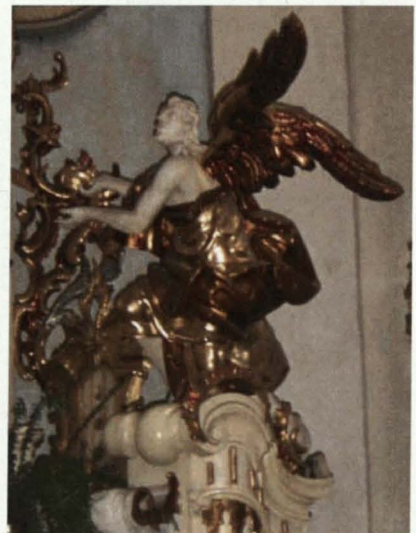
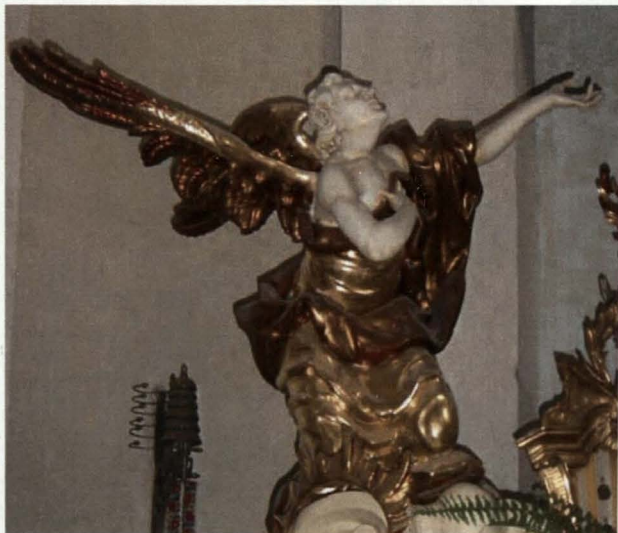
U předního polopíří je postavena rokoková kazatelna (kolem r. 1780), lavice z téže doby jsou mistrnou ukázkou řezbářského umění. Křížovou cestu namaloval A. Mühler podle Führicha. Pod kruchtou visí obraz sv. Aloise, jehož autorem je J. Umlauf (1892).

U jižních dveří mělkého transeptu - vedle nyní umístěného svatostánku, stojí kříž od akademického sochaře Leoše Kubíčka datovaný do let 1935-1936.





Pohled do presbytáře s hlavním oltářem a obrazem patrona kostela sv. Jiří



Sochy andělů na hlavním oltáři z dílny Jiřího Františka Pacáka z roku 1736





Oltář sv. Václava v pravém rameni transeptu



Oltář sv. Antonína Paduánského v levém rameni transeptu - nyní slouží jako svatostánek



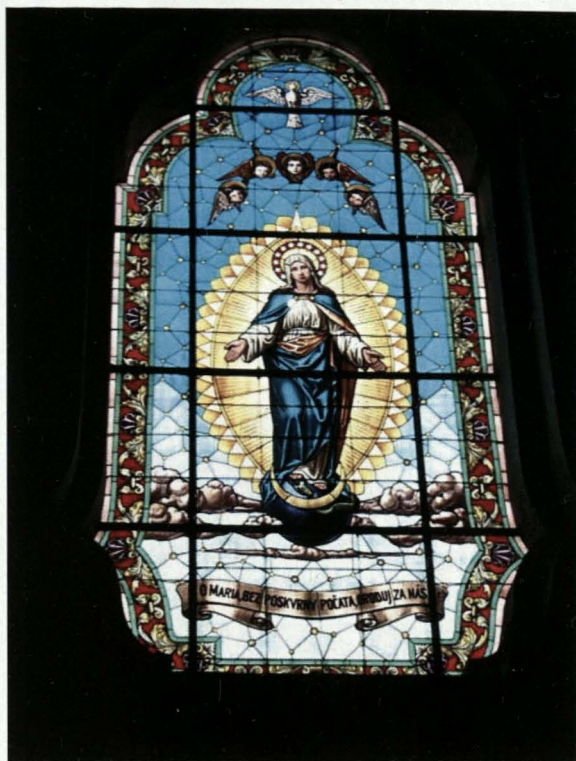
Oltář P. Marie Lurdské v hlavní lodi vpravo



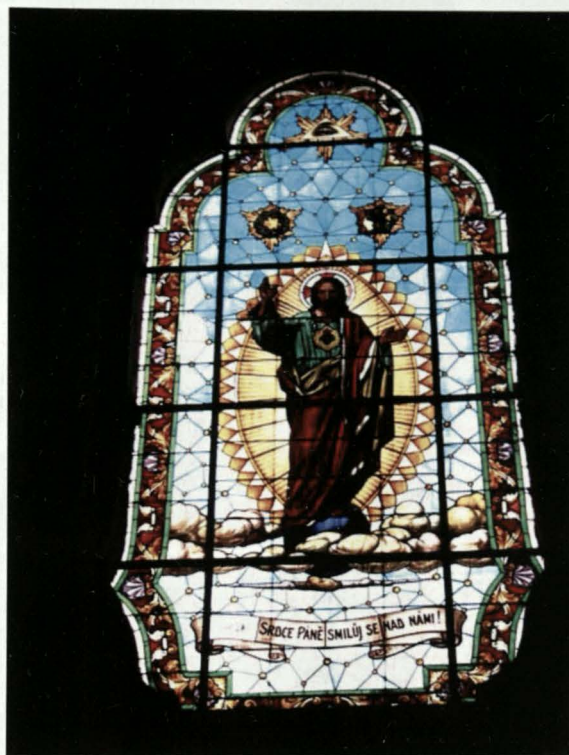
Oltář sv. Jana Nepomuckého v hlavní lodi vlevo



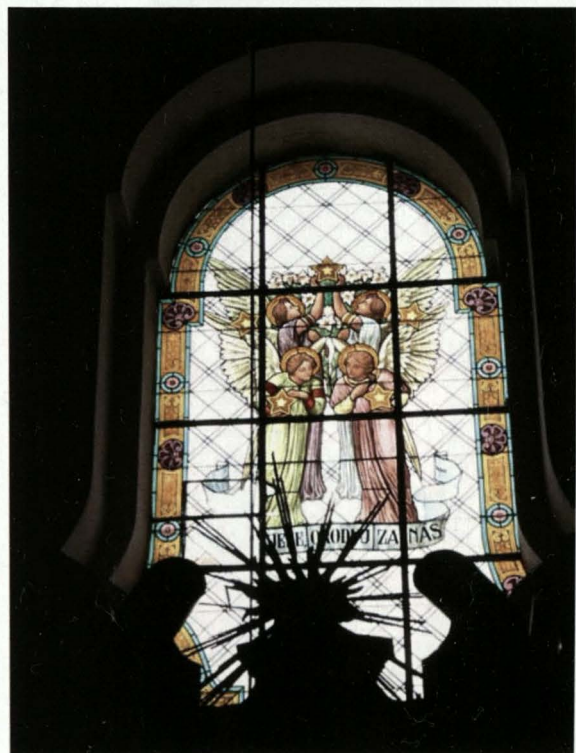
Vitraile v kasulových oknech jsou darem obyvatel města, kteří tímto vyjadřovali vděčnost nebo vzpomínku na svého příbuzného. Postupně byly vsazovány v letech 1905 - 1935 a ve svém výtvarném pojetí nesou známky secese.



Immaculatae Virginis - 1905 (transept vlevo)



Božské srdce Páně - 1905 (transept vpravo)



Vitraile nad oltářem P. Marie Lurdské - 1935



Karel Boromejský - presbytář vlevo - 1919

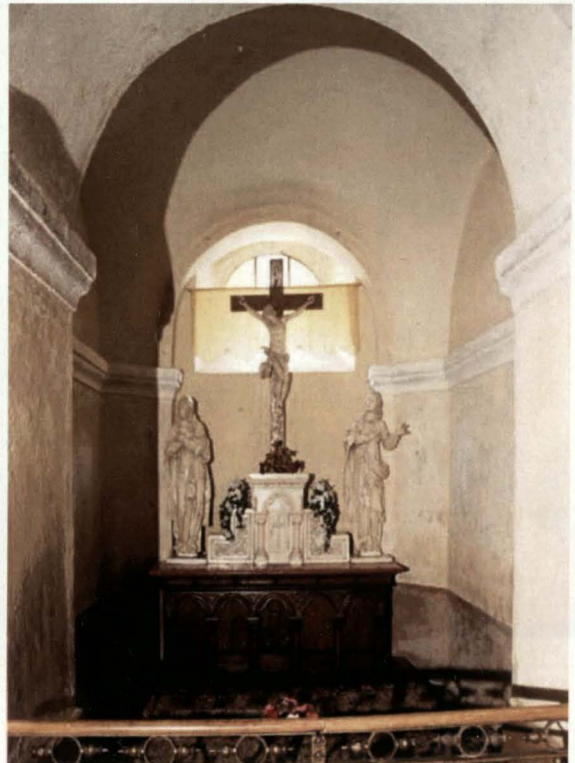




Pohled na západní část hlavní lodi s kruchtou a podvěžní předsíní



Oltář P. Marie Bolestné - předsíň severní strana



Kaple sv. Kříže pod jižní věží s Božím hrobem



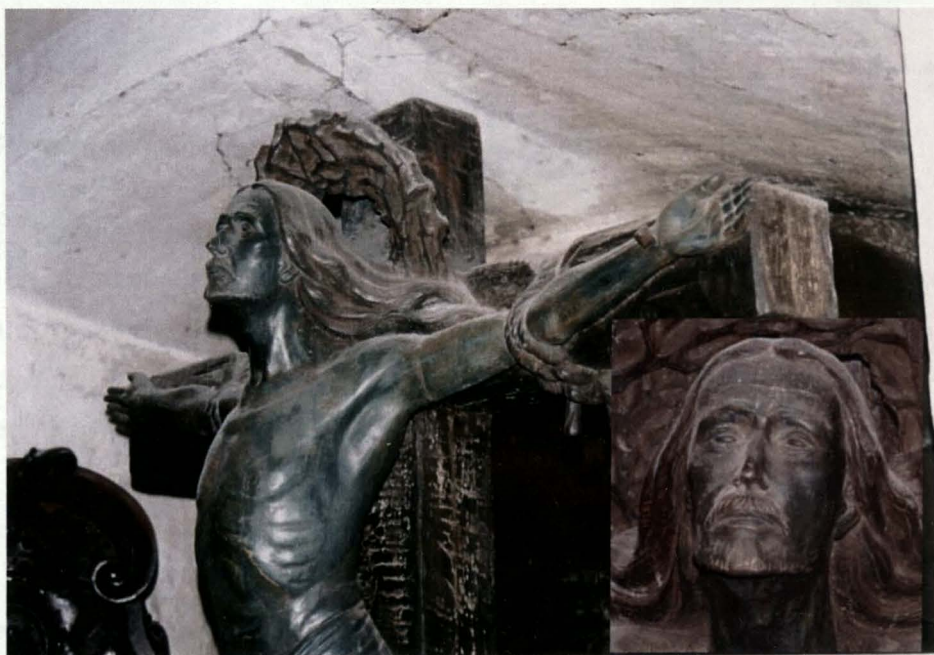


Ukázka mistrné řezbářské práce - patronální a chórová lavice - kolem roku 1780



Roková kazatelna kolem roku 1780 - detail Mojžíše a Árona





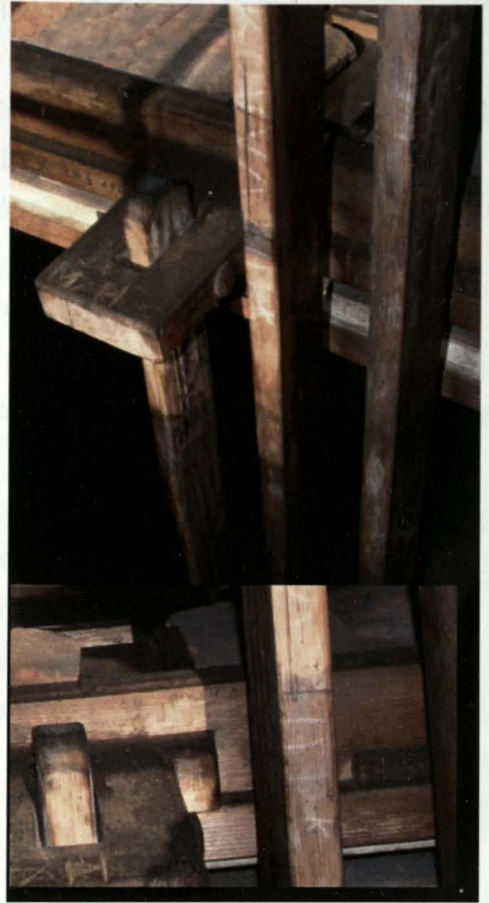
Ukřižovaný Kristus je dílem akademického sochaře Leoše Kubička, stojí u dveří na jižní straně transeptu a čeká na svoje důstojnější umístění



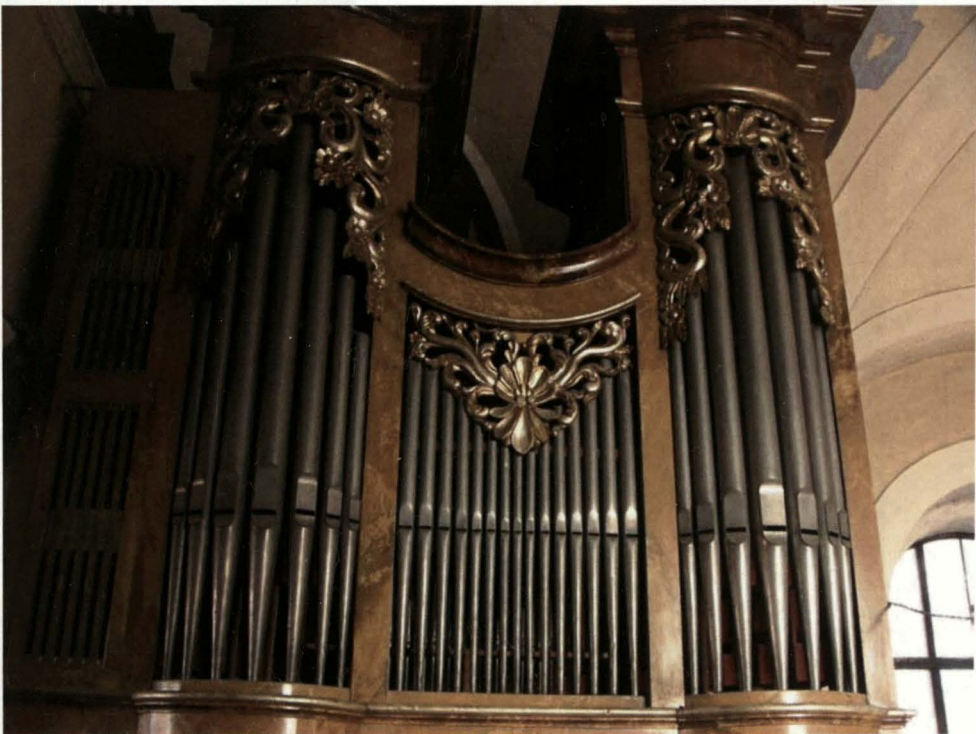




Hrací stůl s původní dvouřadou klaviaturou



Část systému nožního čerpání



Boční strana jedné z varhanních skříní s cínovými píšťalami



Seznam movitých kulturních památek ve vlastnictví Římskokatolické farnosti

Kostelec nad Orlicí - kostel sv. Jiří:

Hlavní oltář sv. Jiří - rokokový z doby kolem r.1780, sochy andělů od J.F. Pacáka z r. 1736.

Socha Madony ze začátku 16. stol., umístěna v presbytáři na hlavním oltáři.

Kazatelna - rokoková, z doby kolem r. 1775, umístěna na evangelijní straně lodi.

Křtitelnice - renesanční z roku 1540.

Chórové lavice - rokokové z 2. pol. 18.stol., umístěny v presbytáři.

Kredenční skříň - barokní z konce 17. stol., umístěná v sakristii.

Socha P. Marie a sv. Jana - rokoková z 2. pol. 18.stol., umístěné v kapli Božího hrobu na epištolní straně lodi.

Lavice - barokní z 1. pol. 18. stol., umístěny v hlavní lodi.

Socha Mojžíše - renesanční socha z pol. 16.stol. umístěna na severní vnější straně sakristie.

Ukřižovaný - rokoko z 2.pol. 18.stol., uložen v depozitáři fary.

Zvon Mikuláš - pozdně gotický z roku 1497, umístěn v jižní věži kostela.

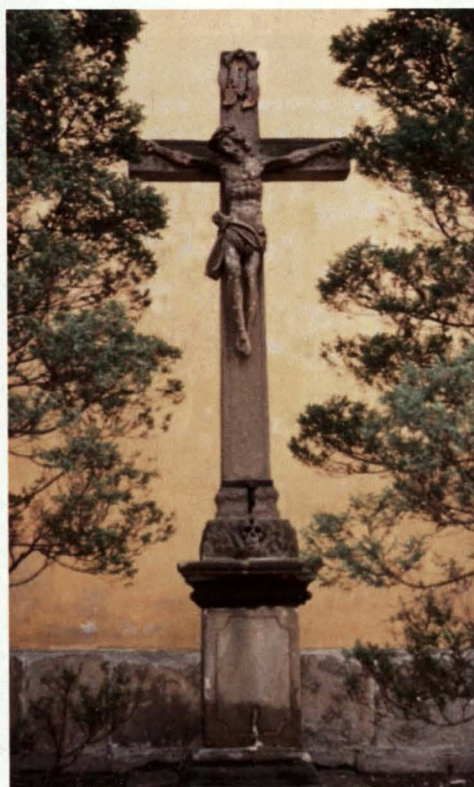
Zvon Ambrož - renesanční z roku 1568, umístěn v severní věži kostela.

Zvon umíráček - z roku 1841, umístěn v severní věži.

Seznam nemovitých kulturních památek ve vlastnictví Římskokatolické farnosti

Kostelec nad Orlicí:

Kostel sv. Jiří - kostel, kříž na severní straně kostela, socha Mojžíše a fara čp. 71.



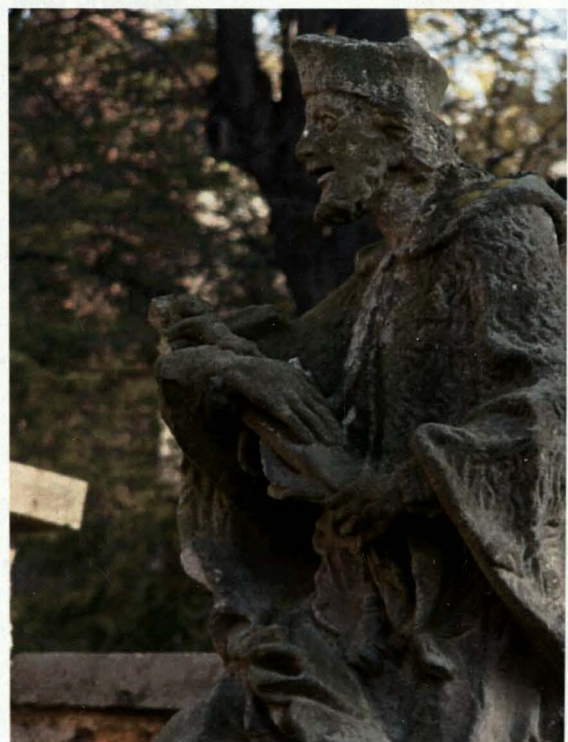
Kříž dříve stával na náměstí



Renesanční socha Mojžíše



Socha sv. Jana Nepomuckého<sup>63</sup> z roku 1733 umístěná t.č. na dvoře fary je z dílny Jiřího Františka Pacáka, který byl žákem Matyáše Bernarda Brauna - solitérní plastika je ukázkou dobře zvládnuté dynamiky vrcholného baroka a odráží v sobě svébytné umělcovo ztvárnění. Socha by si však zasloužila odborné ošetření - fixaci drolicího pískovce, očištění, domodelování odpadlých částí a přemístění na vhodnější místo. (viz návrh arch. řešení)



<sup>63</sup> Jan z Nepomuku byl v roce 1721 blahověčen papežem Inocencem XIII. a v roce 1729 svatořečen papežem Benediktem XIII.

**Postupné vybavování mobiliářem - vybráno z regionálních pramenů:**

Identifikaci článků mobiliáře kostela komplikovala skutečnost, že v některých popisech není respektováno určování stran podle rozpažených rukou ukřižovaného Krista na oltářních obrazech. Dále v citacích autorů označených kurzívou používám pro zajímavost původní slovník a pravopis, který svou zvukomalebností dokresluje atmosféru své doby.

Nejvýraznější změny ve vybavení kostela jsou pak zakresleny na přiloženém půdorysu kostela.

**Antonín Baum ve vlastivědném sborníku *Z poříčí Orlického z let 1863-1870*, s. 511, zaznamenává o kostelu sv. Jiří toto:**

- ❖ ve štítu mezi zvonovitými střechami věží byly instalovány hodiny, které už v té době nebyly funkční, zhotovil je roku 1781 Jan Marcel;
- ❖ uvnitř kostela byly lunety nad okny natřeny modrou barvou a žlutě lemovány, autor ovšem poznamenává, že barvy nejsou „*k slohu příhodné*“;
- ❖ o obrazu sv. Jiří se zmiňuje jako o díle sice „*řemeslně provedeném*“, ale „*značně sešlém*“;
- ❖ jediným „*skvostem*“ v kostele byla podle Bauma Madona (kolem roku 1500) - „*zlacená a barvená, záslonami nedůstojně zakrývána*“;
- ❖ „*v levém rameni kostelového kříže*“ (tj. vpravo) byl oltářní obraz sv. Václava vykupujícího křesťanské děti od pohanů - historik k tomu píše: „*Kéž by neladná ta práce genreová (žánrová) brzy z kostela mohla býti odstraněna*“;
- ❖ obraz sv. Mikuláše na oltáři „*pravého kostelového ramene*“ (tj. vlevo) byl stejně hodnocen jako předešlý;
- ❖ u dalších oltářů není uvedeno umístění v kostele: „*na oltáři kostelní lodi je šeredná plastika sv. Antonína*“; na oltáři Krista na kříži umístěn obrázek P. Marie „*ruského malování*“ - tedy ikona s tepanými kovovými okraji na rámu;
- ❖ obložení z pískovce kolem kostela nezabránilo, aby „*vlhkost nebyla natahována do zdí*“;
- ❖ autor se zmiňuje o dvou „*pohřebních sklípcích*“ v kostele, ale blíže nespecifikuje;
- ❖ na kruchtě postaveny „*nové varhany*“ - zřejmě jde o dílo Amadea Hanische z Rychnova nad Kněžnou z roku 1863;
- ❖ již v té době autor poznamenává o soše Mojžíše umístěné zevně u vchodu do sakristie toto: „*Stával prý v bývalém kostele pod kazatelnou; od té doby, co venku stojí, zkusil házením kamení tolik, že nosu a skoro i zraku zbaven byl; věru, kdyby nebyl z výborného pískovce Vambereckého, již dávno byl by se musel v písek rozpadnouti.*“

**Gotthard Lašek - *Místopisné či topografické vypsání města Kostelce n. Orlicí, 1878*, s. 23-27:**

Podle shodnosti výrazů v popisu čerpal G. Lašek z A. Bauma, kromě toho však uvedl, že v kostele bylo sedm oltářů:



❖ hlavní oltář se sv. Jiřím, oltář sv. Mikuláše na levé straně, na pravé straně oltář sv. Václava, oltář sv. Kříže a oltář sv. Jana Nepomuckého; naproti němu byl oltář sv. Antonína; napravo u vchodu byl oltář Nejsvětějšího Jména Ježíšova;

❖ zmiňuje se o všech obrazech v kostele: „*obrazy cesty křížové jakož i vůbec veškeré obrazy kostelní, nevelké jsou ceny umělecké*“;

❖ v roce 1840 byly střechy obou věží pobity plechem;

❖ Jan Vitek, kostelecký rodák žijící ve Vídni, věnoval v roce 1841 6 velkých a 8 menších postříbřených svícňů;

Už tehdy si autor stěžuje na „sešlost chrámu“ sv. Jiří:

❖ obložení zdí u kostela způsobilo neprodyšnost a do základů se natahovala vlhkost;

❖ venkovní výklenky nad okny byly otlučené, římsy popraskané a omítka na zdech kostela místy opadaná, rovněž přední strana kostela a obě věže potřebovaly opravit;

❖ před kostelem bylo upraveno prostranství a ke vchodu do kostela zhotoveny nové dřevěné schody;

Na závěr je autorův povzdech: „*Kéž by také i kostel v brzku žádoucí opravy se dočkal!*“

### ***Jan Rabyška - Památky města Kostelce n.O., 1889; s. 62- 64; 71,72:***

Opět shrnuje předešlé popisy vnitřního vybavení i s jejich invektivy na neutěšený stav kostela a mobiliáře.

❖ v roce 1858 byl kostel za finančního příspěvku hraběcího důchodního Jana Kozla a dalších darů občanů opraven - co bylo předmětem opravy a v jakém rozsahu však není uvedeno;

❖ původní obraz sv. Jiří datovaný krátce po roce 1773 a namaloval jej panský cihlář Dolana, jemuž se říkalo „*všeuměl*“; jeho sestra napředla přízi na plátno obrazu; dále Rabyška poznamenává: „*Že malba výtečnost nejeví, mohlo by se tomu věřit.*“

❖ zmíněn Boží hrob pod kůrem;

❖ krypta v kostele sv. Jiří:

Velký pátek před velikonoce roku 1809 přinesl kosteleckým měšťanům vzrušující zážitek. Když místní děkan P. Josef Jeřábek<sup>64</sup> končil kázání, propadl se v kostele kámen, jenž zakrýval jednu z krypt. Nikdo nebyl naštěstí vážně zraněn a ještě téhož dne si lidé prohlédli sklepní prostor;

Do hrobky sestoupili po osmi schodech a našli zde sedm mrtvol, které prý měly špičaté střevice. Jednoho z mrtvých badatelé identifikovali podle oblečení jako kněze, další byl zřejmě důstojníkem. Ostatní byli k nepoznání ztrouchnivělí. Objev doplnil nález čtyř

<sup>64</sup> Gotthard Lašek se v monografii o Kostelce n. Orl. z r. 1878 zmiňuje, že tenkrát kázal kaplan Ignác Koráb, ten však byl kosteleckým děkanem až v letech 1822-1852.

pražských grošů, růžence a dvou křížků. Nápis na zdi hrobky prozradil, že ji dal na přelomu 17. a 18. století zřídít František Karel Záruba, svobodný pán z Hustiřan.<sup>65</sup>

Historik Jan Rabyška se ve své rukopisné pozůstalosti dále zmiňuje o tom, že tu byl pochován Václav Záruba z Hustiřan, jemuž kostelecké panství patřilo v poslední třetině 17. století. Knězem mohl být zdejší kaplan Kazimír Hillet a důstojníkem Zdeněk Bukovský z Hustiřan.

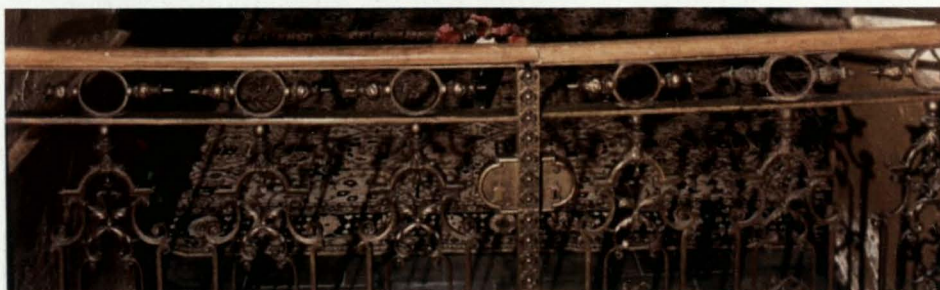
Krypta pod kostelem však není jediná. Už v roce 1540 tu prý byla zbudována hrobka Jana z Vartenberka, jednoho a vůdců šlechtické opozice proti králi Janu Lucemburskému.

Pán z Vartenberka byl totiž 5. ledna 1316 při dobývání kostelní pevnosti (tj. Kostelce nad Orlicí) smrtelně zraněn střelou z praku.

Kostel sv. Jiří ve svém podzemí asi i dnes skrývá další překvapivá tajemství která čekají na svého objevitele.

**Oprava kostela sv. Jiří v letech 1891 - 1893** tak, jak je zachycena v Pamětní knize děkanství kosteleckého, kde se však někdy objevují nepřesnosti v datech, neboť se ve většině případů dopisovala narychlo před jednotlivými vizitacemi. Záznamy jsou ze strany 250:

- ❖ dohled nad stavebními pracemi tehdy prováděl místní stavitel Karel Tichý;
- ❖ v kronice je poznamenáno že „z přístavby věží sešlo“ - nebyla povolena tehdejšími úřady, ostatní opravy provedeny podle návrhů;
- ❖ akademický malíř Adolf Werner (žil ve Vídni) namaloval nový oltářní obraz sv. Jiří;
- ❖ roku 1893 byla na postranní oltář vlevo místo obrazu postavena nová socha sv. Václava, na straně pravé nová socha sv. Antonína Paduánského místo obrazu sv. Mikuláše - tím přestal oltář sv. Mikuláše existovat;
- ❖ bývalý oltář sv. Antonína po levé straně chrámu přeměněn v „oltář Mariánský“;
- ❖ pod kůrem na severní straně byl instalován nový oltář P. Marie Bolestné;
- ❖ roku 1893 zahájena výmalba kostela, kterou na doporučení architekta Václava Rozšlapila realizoval malíř Vilém Vondřejic z Vídně (Čech z Náchoda);
- ❖ roku 1893 byla nově pozlacena kazatelna - provedl místní pozlacovač Gustav Záleský;
- ❖ na Velikonoce 1893 byl do kaple pod jižní věží postaven dubový oltář a na něm umístěna nová socha Nejsv. Srdce Ježíšova; místo vysokých dřevěných dveří vstup do kaple osazen železnou mřížkou;



<sup>65</sup> Fieri Fecit: F.C.Z. Liber Baro ab Hustiřan A. 1686.





# Změny v interiéru kostela v letech 1863 – 1893

## ROK 1863 - 1870

**1** - Obraz sv. Jiří malovaný cihlářem Dolanou

**2** - Oltář sv. Václava s obrazem světce

**3** - Oltář sv. Mikulaše s obrazem světce

**4** - Oltář sv. Antonína s plastikou světce

**5** - Oltář Krista na kříži a ikona Bohorodičky

## ROK 1893

**1** - Obraz sv. Jiří od akad. malíře Adolfa Wernera - 1891

**2** - Socha sv. Václava - 1893

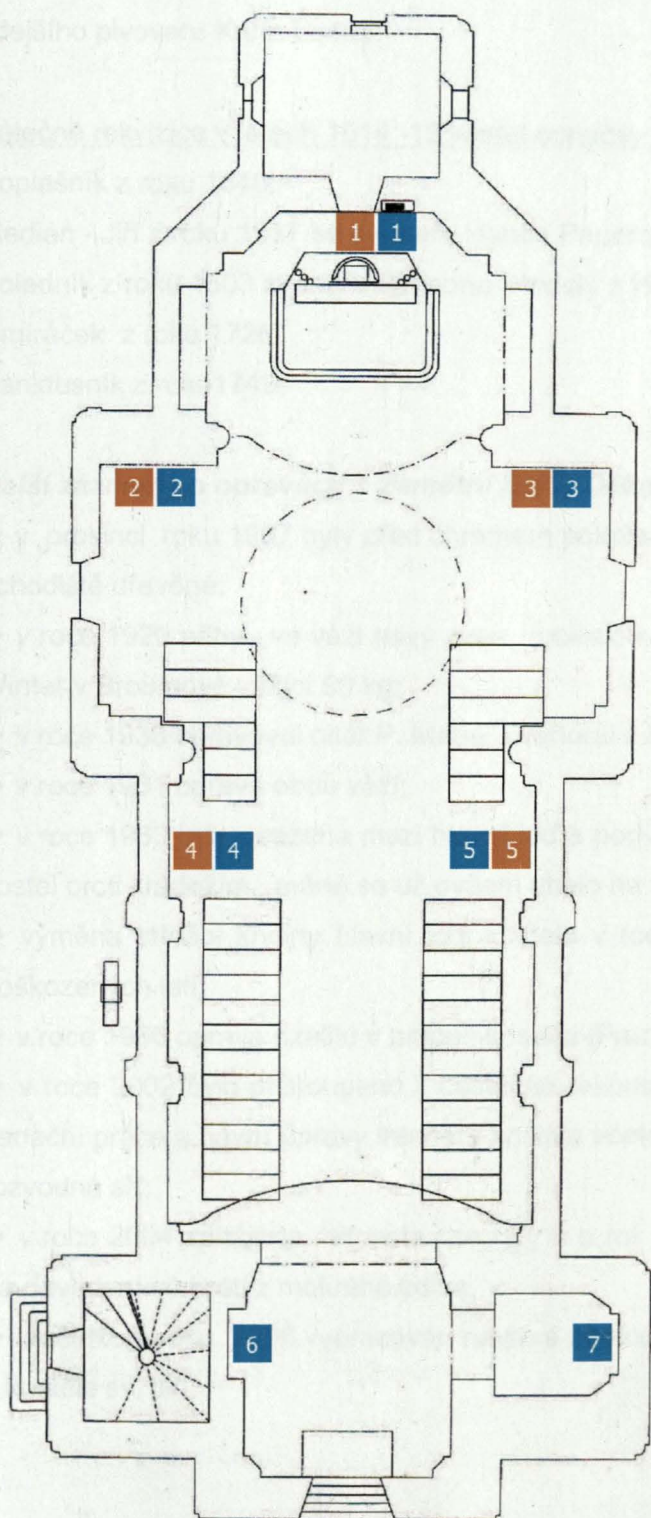
**3** - Socha sv. Antonína Paduánského - 1893

**4** - Oltář P. Marie Lurdské - 1893

**5** - Oltář sv. Jana Nepomuckého - 1893

**6** - Oltář Bolestné P. Marie - 1893

**7** - Kaple sv. Kříže - socha Nejsv. Srdce Ježíšova - 1893



### ***Opravy kostela v roce 1916 - záznamy z Pamětní knihy Děkanství Kostelec n. Orli.:***

V roce 1916 se přistoupilo k další rozsáhlejší opravě kostela sv. Jiří.

- ❖ opadávala zevní omítka a hrozilo sesutí římsového zdiva - stavební práce vedl stavitel Vincenc Hlaváček;
- ❖ vnitřní opravy byly provedeny za dozoru mistra Pantaleona (Jaroslava) Majova benediktina z Emauz - „*znameního znalce církevního umění*“;
- ❖ k výmalbě kostela byly použity tyto odstíny barev: bílá, slonová kost, šedá a krémová;
- ❖ do kostela byl zaveden elektrického proudu („*proud světelný*“) na náklady majitele zdejšího pivovaru Karla Loma;

### Válečné rekvizice v letech 1914 -18 kostel ochudily o zvony:

Poplašník z roku 1540,

Medián - Jiří z roku 1587 od zvonaře Hanse Pauera,

Poledník z roku 1603 zvonaře Simeona Stodoly z Hradce nad Labem,

Umíráček z roku 1726,


Sanktusník z roku 1749;

### ***Další záznamy o opravách z Pamětní knihy Děkanství Kostelec n. Orli.:***

- ❖ v prosinci roku 1907 byly před chrámem položeny nové kamenné schody, které nahradily schodiště dřevěné;
- ❖ v roce 1920 přibyl ve věži nový zvon (poledník, umíráček) ulitý ve zvonařské dílně firmy Winter v Broumově vážící 90 kg;
- ❖ v roce 1938 opravoval oltář P. Marie Drahoral z Humpolce (Pamětní kniha s. 511);
- ❖ v roce 1961 oprava obou věží;
- ❖ v roce 1963 byla osazena mezi hlavní lodí a podvěžní předsíň mříž, která měla zabezpečit kostel proti krádežím, méně se už ovšem dbalo na neestetické důsledky;
- ❖ výměna střešní krytiny hlavní lodi kostela v roce 1999 (srpen až říjen) včetně výměny poškozených latí;
- ❖ v roce 1966 oprava rizalitu v průčelí kostela (Pamětní kniha s. 513);
- ❖ v roce 2002 bylo přistoupeno k částečné rekonstrukci elektroinstalace, ale s ohledem na sanační práce a návrh úpravy interiéru kostela včetně osvětlení, je v přípravné fázi celá nová rozvodná síť;
- ❖ v roce 2004 zahájena rekonstrukce fary a o rok později kolem kostela položeny drenáže na odvedení vlhkosti z mokrého zdiva;
- ❖ začátkem roku 2006 vypracován návrh a zpracována dokumentace nové elektroinstalace v kostele sv. Jiří;

Kostel sv. Jiří býval po celou dobu své existence v patronaci pánů, kteří vlastnili Kostelec buď samostatně nebo jako součást svého panství. Od roku 1796 to byli členové rodu Kinských. Patronát byl věčný (poskytování hmotných prostředků), osobní, duchovní (právo dosazovat kněze do farnosti), světský, samostatný aj.<sup>67</sup>


1. XVI  
9



Von Hochschaffenswürde der Herrschaft  
Kostelitz am 21ten April 1834  
gegeben, daß gemäß folgender Bewilligung  
für die Verwaltung der Einkünfte des obigen  
Hochschaffens die in dem obigen Titel Kostelitz  
aufgeführten Einkünfte der Herrschaft  
Kostelitz zur Erfüllung der Pflichten  
für die Verwaltung der Einkünfte mit folgenden  
Personen besetzt werden sollen:  

für den Mannesleib . . . . .	299 fl. 20 kr.
„ für den Frauenleib . . . . .	114 fl. 32 kr.
„ für den Kinderleib . . . . .	110 fl.
„ für den Pflanzleib . . . . .	57 fl. 18 kr.
„ für den Pflanzleib . . . . .	55 fl. 6 kr.
„ für den Pflanzleib . . . . .	56 fl. 14 kr.
„ für den Pflanzleib . . . . .	69 fl.
„ für den Pflanzleib . . . . .	40 fl. 18 kr.
Die Summa . . . . . 874 fl. 46 kr.	

 und zwar sind im März d. J. öffentlich  
 bekannt gemacht worden, daß die  
 Einkünfte der Herrschaft Kostelitz  
 zur Erfüllung der Pflichten der  
 Verwaltung der Einkünfte mit  
 folgenden Personen besetzt werden  
 sollen.  
 Die Verwaltung der Einkünfte der  
 Herrschaft Kostelitz ist dem  
 Herrn Johann Baptist Kinský  
 am 21ten April 1834  
 1834



Verstatet

Jeden z patronátních účtů vystavený správcem hraběte Kinského Guthem 29.11.1834.<sup>68</sup>

<sup>67</sup> Bližší vysvětlení funkce patronátu je ve spisku Jelínka, F. Děkaný chrám sv. Jiří v Kostelci n.O., 1916, s.11.  
<sup>68</sup> Oblastní archiv Zámorsk, Velkostatek kostelecký - Patronátní záležitosti a mešní nadace 139 -1/XVI/1, karton č. 6.



Staré pohlednice s motivy kostela sv. Jiří datované mezi léty 1902 a 1911





Dobové fotografie kolem roku 1920

Interiér kostela sv. Jiří - pohled na část hlavní lodi a presbytář



Pohled na průčelí kostela ze Zoubkovy ulice s tzv. čabrákovým vzorem na fasádě



Takto vypadala renesanční socha Mojžíše umístěná zevně na severní straně nároží mezi presbytářem a sakristií



### 3. Současný stav architektury a interiéru kostela sv. Jiří

Kostel sv. Jiří není z pohledu barokních tvůrců vzdušná ani zdánlivě lehká konstrukce, naopak - stavba sama působí hutným, solidním a v určitém ohledu až masivním dojmem, vyvážeností tektoniky, poněkud však ztěžklé. Nese prvky pregnance zákona dobrého tvaru, jenž je právě oním reprezentantem mizející dynamiky v doznívání pozdního baroka a pronikání klasicizujících prvků nového slohu.

Styl výzdoby je především plochý, stěny člení pilastry a polosloupky, jejichž stavební řád je ve svém důrazu na ústupu formy s odkazem na poslední projekty Kiliána Ignáce Dienzenhofera vytvářené mezi lety 1750-60.<sup>69</sup> V takovém prostředí nelze navodit trojrozměrné iluzivní vnímání. V dekoraci a výmalbě se objevuje poměrně málo zlata.

Hlavní oltář se dělí na mensu se sloupovou architekturou zdobenou rokajovými prvky a obraz patrona kostela zavěšený na stěně závěru presbytáře. Členění sloupového nástavce reprezentuje přechod ke klasicismu, který je v této části východních Čech častý. Zašedlý nátěr barvy slonové kosti však oltářní články v prostoru presbytáře hrubě potlačuje a vzhledem k polychromii zbylého mobiliáře působí nevhodně.

Rokokové vybavení ve svém výtvarném pojetí doznívá, neboť mu chybí hravost a vynalézavost francouzského stylu. Totéž platí o pseudorokokových člancích.

Naproti tomu výborná řezba s plochým akantovým vzorem patronátních lavic a ornamentikou chórových lavic (napuštěné dřevo), je ukázkou dobré úrovně místního rokokového řezbářství na konci 18. století.

Harmonicky řešenou kruchtou narušuje dřevěné čtvercové mřížkoví, které je nekompaktní a nepůvodní - nekopíruje zvlněné linie vrchního zděného parapetu.

Účinek světla a stínu je narušen ve své původnosti barevnými výplněmi v oknech. Vitraile brání pronikání přirozeného světla a zatlačují pozdně barokní architekturu jejíž znakem je tendence zdůraznit nebo naopak potlačit ve světle a stínu různé interiérové články.

Nejbrutálněji působí světlezelený neprodyšný emailový nátěr po celém obvodu nadzemní části kostela včetně patek pilastrů a polosloupů. Stejným odstínem je natřeno dřevěné zádveří kombinované s barvou slonové kosti ve výplních. Jako projev diletantismu považují instalaci kovové mříže mezi podvěžní předsíní a hlavní lodí.

Všechny tyto neodborné zásahy jsou v tomto architektonickém útvaru zvláště neudržitelné, neboť narušují tektoniku slohu, který klade důraz na uměleckou modelaci z jednotného materiálu.



<sup>69</sup> Panuje oprávněná domněnka, že F. Kerner použil na stavbu kostela starší projekt ještě s dílny K.I. Dienzenhofera z let 1753.



**Obrazová ukázka některých výše popsaných rušivých článků mobiliáře:**



1



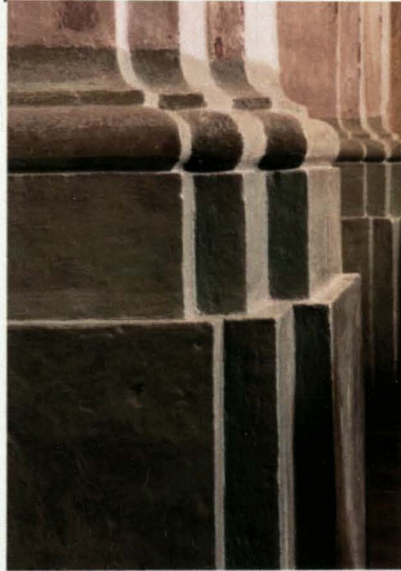
2



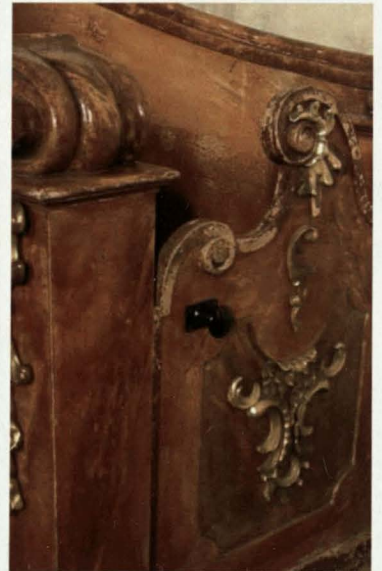
3



4



5



6



7



8

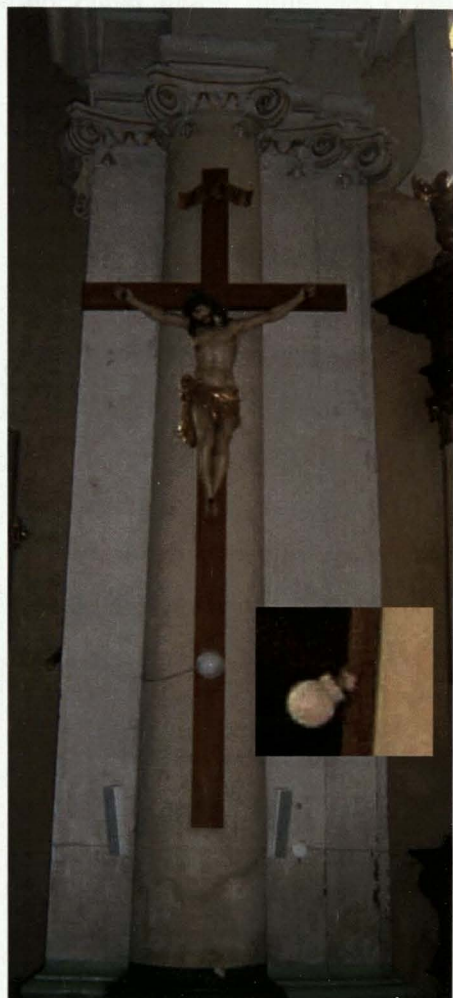


9



**Legenda:**

- ① Elektrické žárovičky v rámu oltářního obrazu
- ② Pozdněgotickou sochu Madony (kolem r. 1500) v nice hlavního oltáře částečně zakrytou v čelním pohledu křížem ze svatostánku osvětluje „kuchyňská“ zářivka
- ③ Anděl strážný s ulomeným křídlem nemá na oltáři sv. Jana Nepomuckého žádné opodstatnění
- ④ Jižní stěna hlavní lodi prorostlá plísní z vlhkosti v emailovém neprodyšném nátěru
- ⑤ Symetrické křivky patky pilastru hyzdí emailový nátěr
- ⑥ Bakelitový úchyt na dvířkách vstupu na rokokovou kazatelnu
- ⑦ Nelogicky umístěný obraz Nejsv. Srdce Ježíšova (v kostele je i socha) na oltáři P. Marie Lurdské
- ⑧ Dřevěné zádveří v předsíni kostela narušuje tento prostor s valenou klenbou
- ⑨ Boční pohled na zátiší se zádveřím a zdí v podvěžní předsíni kostela



Misijní kříž nešťastně umístěný na polosloupu, „ozdobený“ koupelnovým světlem



Pohled do prostoru kostela - Bůh za mřížemi; na polosloupu u kazatelny je stejné světlo jako na protějším kříži



Mřížka na parapetu působí velmi nekompaktně a pravděpodobně nebyla původní součástí

### 3.1.1. Dialog s návrhem interiérového řešení a vize dalšího možného uspořádání prostoru kostela sv. Jiří

Současný architektonický vnitřní rámec a dispozice rozmístěného mobiliáře v kostele sv. Jiří je kombinací umělecky skutečně cenných článků a balastu, který snad v dobré víře nakupili v průběhu dvou století místní věřící. Tím je v určitém smyslu porušena rovnováha, neboť jsou potlačeny ty slohové prvky, které deklarují solidnost pozdně barokní stavby provedené umělecky zdatným architektem a stavitelem.

Jednotlivé etapy generální opravy interiéru kostela jako je vysušení nadzemního zdiva, elektroinstalace a výmalba, jsou nutným předpokladem pro realizaci nové koncepce architektonického řešení prostoru, který vypracoval Doc. PaedDr. Radko Chodura, CSc., historik umění, působící na Pedagogické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích. Samotný návrh není finančně náročný a vychází z jednoduché a citlivě vedené filozofie - cituji: *„Na rozdíl od některých odvážných koncepcí současného výtvarného názoru do historické architektury je zde dávana přednost pro uplatnění co možná nejpůvodnějších zásad pozdně barokního myšlení, ale zároveň je nutné přiznat pro velké množství mobiliárního fondu i pojetí neoslohu, v tomto případě 90. let 19. století. Zároveň jsou nekompromisně odmítány diletantské zásahy do koncepce architektury, které v současném vyznění degradují tento prostor na úroveň provinčního interiéru. Rehabilitace původního myšlení v navrhované formě nebude nesnadná, přitom dispozice barokního prostoru - s výjimkou nového pokoncilního řešení mobiliáře v presbyteriu - vyplývá z logiky vztahů liturgického dění s jeho výtvarně - funkčním doprovodem.“*<sup>70</sup>

#### **Koncept interiérového řešení obsahuje tyto změny a je prezentován v příloze:**

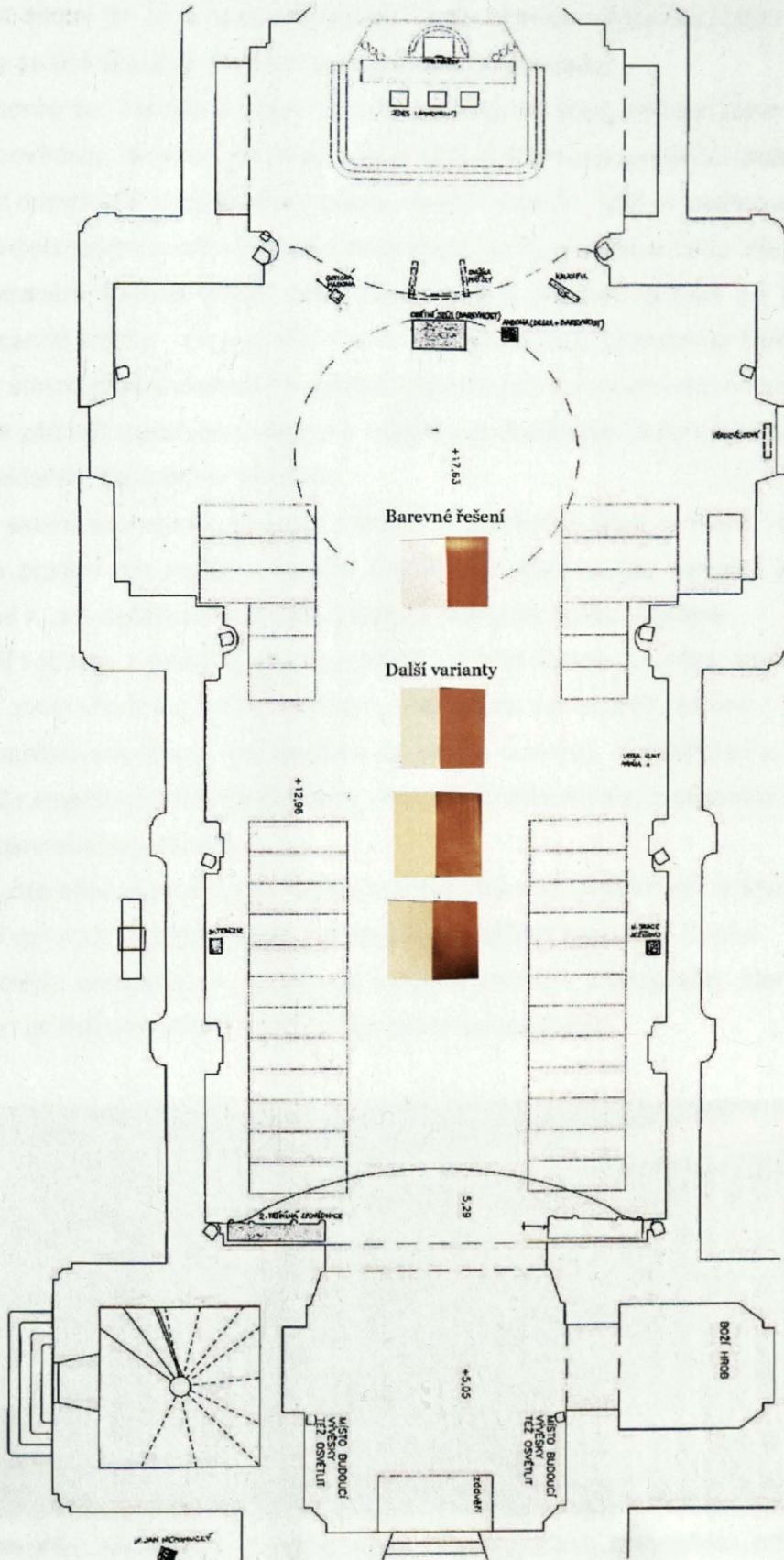
- ❖ návrh barevného řešení výmalby kostela je pojímán v duchu původního pozdně barokního prostoru, kdy kombinace barevných odstínů jednotlivých architektonických článků dává vyniknout čistotě slohu a přibližuje se dobovému ztvárnění;
- ❖ vhodné umístění výtvarně hodnotného mobiliáře a zvýraznění jeho umělecko-historické prestiže - pozdně gotická Madona (kolem roku 1500) a ukřižovaný Ježíš Kristus akademického sochaře Leoše Kubička (1935-36);
- ❖ přemístění nebo odstranění článků vybavení, které nemá žádné funkční opodstatnění, několikrát se opakuje nebo je bez umělecké invence či hodnoty;
- ❖ návrh osvětlení kostela vychází ze zásady, že baroko využívalo přirozeného a umělého osvětlení neseného do prostoru v tlumené intenzitě pro vytvoření iluzivního účinku v kombinaci světla a stínu;<sup>71</sup>

<sup>70</sup> Chodura, R. *Návrh architektonického řešení vnitřního prostoru barokního kostela sv. Jiří v Kostelci nad Orlicí* : II. Zásady pro řešení, s. 1. 2005.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 4.



# Architektonické řešení interiéru kostela sv. Jiří – varianta I.



### ***Další varianta architektonického řešení vnitřního prostoru barokního kostela sv. Jiří - vize možného řešení***

Na přiloženém půdorysu je původní návrh doplněn o některé další možné varianty:

- ❖ přemístit sedes do levé části presbytáře vedle schodů k hlavnímu oltáři - pro přístup do sakristie by se pak používal prostor na pravé části presbytáře;
- ❖ umístit sochy sv. Terezie a Nejsv. Srdce Ježíšova do západní části hlavní lodi místo dnes stojících zповědnic, které se neužívají a jsou odkladištěm nejrůznějšího drobného materiálu;
- ❖ přemístit misijní kříž před průčelí kostela na jižní straně - kříž se umísťoval do venkovních prostor pro zdůraznění misijní funkce církve (např. ve Svitavách je tomu doposud);
- ❖ po odstranění kovové mříže mezi hlavní lodí a předsíní umístit na boční stěny dva historicky cenné články - renesanční sochu Mojžíše a část náhrobního kamene nalezeného na severní straně před kostelem při výkopových pracích na venkovním odvodnění;
- ❖ odstranit zádveři v podvěžní předsíni, která svým barevným řešením nepůsobí esteticky a narušuje tektoniku původního prostoru;
- ❖ oddělit skleněnou stěnou předsíní kostela a podvěžní kapli, z které vytvořit zповědňi místnost a prostor pro rodiče s malými dětmi - nevýhodou této varianty je, že kaple není v přímé ose k presbyteriu a nelze tak sledovat liturgický obřad vizuálně;
- ❖ odstranit koberce z celého prostoru kostela - pokud budou umístěny kolem obětního stolu a ambony, zvolit vhodný odstín vzhledem k celkovému barevnému řešení;
- ❖ přidat osvětlovací tělesa (na nákresu červenou barvou), v presbytáři a křížení lodi vést proud světla směrem vzhůru do prostoru - osvětlení oblouků pro zvýraznění slohové čistoty a vytvoření otevřeného prostoru;

Koncepce částečně reaguje na výstupy z dotazníků - je radikálnější a finančně náročnější, jedná se o vizi a její případná realizace spadá do delšího časového úseku.

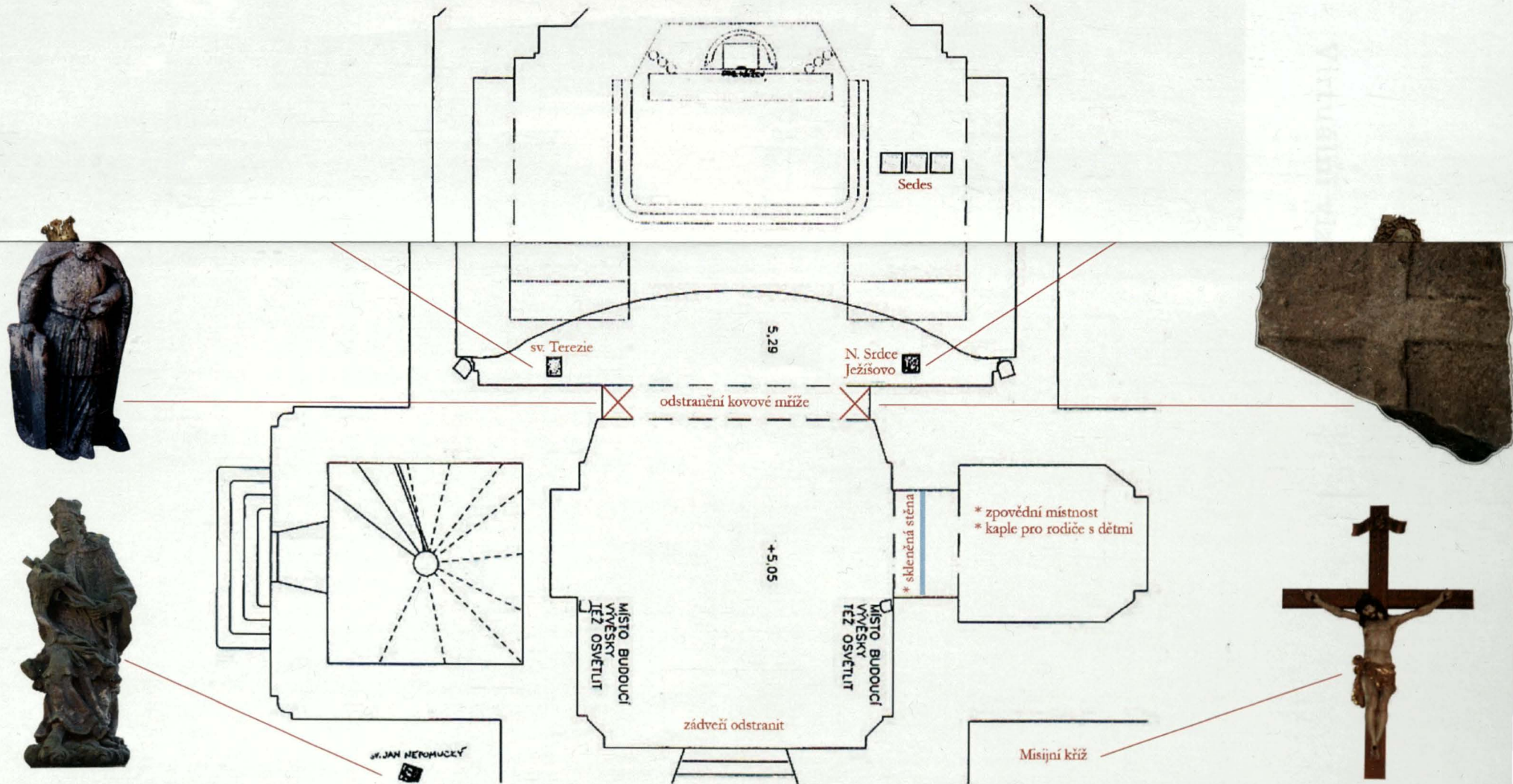
Pro plastičtější představu je vytvořena virtuální montáž z fotografie, kterou lze porovnat s původním interiérem zachyceném v této práci na straně 66.



Mám přání, aby si kostel do svého nového interiéru už tuto „hokynářskou mříž“ nevzal.



# Architektonické řešení interiéru kostela sv. Jiří – varianta II.





## Virtuální vize interiéru kostela sv. Jiří



### 3.1.2. Prožívání konkrétního barokního prostoru - zamyšlení

Zamyšlení nad prostorem není jen strohý výčet pozorovaných článků vybavení a pocitové projekce z prostředí kostela, naopak, jsou s ním spojeny evokující inspirace z těch oblastí života, které nemají s atmosférou „posvátna“ zdánlivě nic společného - avšak opravdu jen zdánlivě. Konkrétní prostor navozuje konkrétnímu člověku konkrétní myšlenková témata, jež jsou odrazem vnitřního světa jeho samotného.

Jako malé dítě jsem sedávala do první lavice v zadní části hlavní lodi tak, abych dobře viděla na oltářní obraz sv. Jiří s nadpozemským pohledem vzhůru, a počítala rozsvícené žárovky na rámu tohoto obrazu. Kostelem burácel hlas děkana, který i bez mikrofonu dokonale zvládal akustiku celého prostoru. Jeho téměř hodinová kázání byla signálem k vyplutí do pohádkové fantazijní říše. A tak se pro mne nedělní bohoslužby stávaly příjemně stráveným časem.

Hůře už jsem prožívala jiná období liturgického roku - zejména květen s májovými pobožnostmi. V sněhobílých šatech, s mašlí v tmavých vlasech a bílých tlustých punčocháčích s obrovskými boulemi, které se vyjímal na vystouplých kostnatých kolínkách malého hubeného děcka, jsem nechápala, jaký je rozdíl mezi nuceným recitováním u sochy májové P. Marie a industriálního rudoarmějce - obojí bylo stejně stresující a nekonečné.

Tyto negativní prožitky mne vynahrazovaly některé jiné křesťanské svátky, kdy jsme jezdili na slavnostní bohoslužby do Hradce Králové. Nezapomenu na moje první setkání s kostelem Nanebevzetí Panny Marie<sup>72</sup>, plným iluzivních nástěnných maleb. Ještě dnes si vybavuji, jak jsem schoulená v lavici s pocitem lehkého mrazení dychtivě naslouchala zvukomalebné melodii preludií a zpěvů slavnostní mše. Přesto jsem ale netrpělivě čekala až obřady skončí. Ohromena a ztracena ve velkém prostoru jsem se rozběhla směrem k hlavnímu oltáři prozkoumat labyrint sloupů a výklenků s obrovskými sochami. Jaké však bylo překvapení, když jsem narazila hlavou o zeď presbytáře ...

Když jsem se o mnoho let později vrátila do kostela sv. Jiří, bylo pochopitelně všechno jiné, jen občas probleskla nostalgie dětství. V atmosféře zašedlého kostela jsem však objevila některá krásná zákoutí tohoto prostoru, ale pocity z vnímání jsou tak osobní, že nejdou jednoduše přetlumočit. Pro ilustraci vybírám čtyři inspirativní a pozitivní pohledy, které mne oslovily:

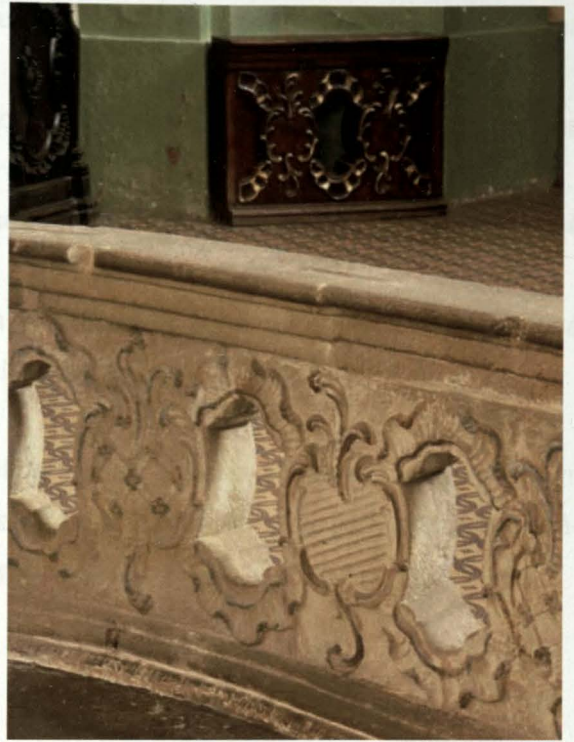
<sup>72</sup> Jezuitský kostel postavený v letech 1654 - 1666 je součástí koleje na Velkém náměstí v Hradci Králové a je dílem stavitele Carlo Luraga; rovněž v roce 1666 byla dokončena fresková výzdoba, kterou realizoval člen jezuitského řádu K. Reichelt.



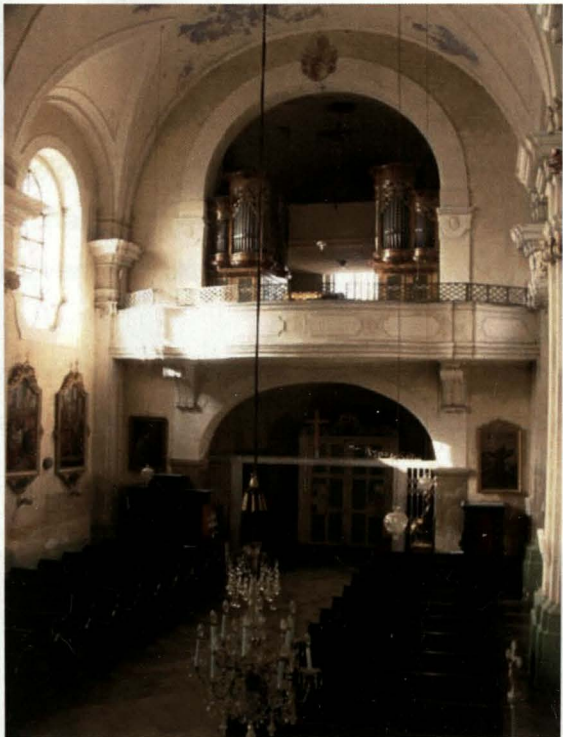
Elegantní symetrie a čistota tvarů: pilířky a předstupy do lunet slouží konstrukci.  
Křivky kamenné křížky a kartuše ovocují směr pohledu.



①



②



③



④



- ① Elegance symetrie a čistota tvaru pilastru s přechodem do lunet stropní konstrukce.
- ② Krása kamenné mřížky s kartušovou ornamentikou.
- ③ Jemně uklidňující pohled na ozářenou kruchtu, kdy přirozené světlo a stín nechá vyniknout měkkým tvarům.
- ④ Při procházení ztichlým kostelem jsem náhodně objevila v jednom úhlu pohledu pro mne jakoby dvě odlišné filozofie chápání víry:

V průhledu na osvětleném pozadí visí na kříži sesuté umírající tělo Ježíše Krista jež v sobě implikuje beznadějnou konečnost lidského bytí.

Ježíš Kristus ztvárněný ak. sochařem Leošem Kubíčkem v sobě v momentě smrti skrývá předzvěst vzkříšení - na kříži visí vítězný Kristus!

Ještě jedno místo má pro mne význam - trámův ve věžích kostela, v pološeru mezi mlčícími zvony. Tam si chodím vychutnávat neopakovatelné tiché chvíle, tam hledám odpovědi i dávám otázky životu, tam bývám sama, ale ne osamocená ....

### **Reminiscence baroka v létě**

Vzadu v příšeří klášterního kostela jsem pozorovala přednášejícího, jak si k dokreslení autentické barokní atmosféry pomáhá inspirujícími a rozevlátými gesty oné vrcholné umělecké epochy, o které právě s nevšedním zaujetím vyprávěl.

Jeho ruka kreslila ladné esovité křivky barokních figurálních kompozic. Jeho dlaň hladila pomalu a s něžnou lyričností oblý ozdobný prvek na barokní kazatelně ve stejně jemném rytmu jako by pod sebou cítila ženské prsy. V melodii jeho hlasu oživovaly zašedlé obrazy a popisy dostávaly svoji tvář. V té chvíli se spojil erotický náboj s barokní dynamikou a všechno dýchalo překypujícím životem. V šeru gotického asketického chrámu zanechal svou vůni rozverný barokní **eros**.

A dějinné období, zvané baroko se pro mne stalo ne minulostí, ne jen pouhou vzpomínkou, ale živým obrazem složeným z nadčasových okamžiků.



#### 4. Konkrétní výstupy z dotazníků - duben 2005

##### 4.1. Vyhodnocení dotazníků - studenti Obchodní akademie T.G.M. v Kostelci nad Orlicí na téma kostel sv. Jiří a ostatní kulturní památky ve městě

Celkem dotázáno 75 studentů, z toho 61 dojíždí do školy z jiných měst a obcí, 14 bydlí a žije ve městě

##### 4.1.1. Studenti, kteří dojíždí do školy z okolí: vyplněno 61 dotazníků - 81,3 %

##### 1. Jaký vztah máte k historickým památkám? 65 odpovědí, někteří zvolili více variant

	<u>počet odpovědí %</u>	
a) občas navštívím hrad nebo zámek, hlavně s rodiči	37	56,9
b) zajímají mne sakrální objekty (kostely, kláštery)	3	4,6
c) obecně mám historii rád(a) včetně stavebních památek	10	15,4
d) nezajímám se o žádné historické památky	15	23,1

**23,1 % respondentů se nezajímá o historické památky**

**72,3 % respondentů historické památky vnímá kladně a občas je navštěvuje**

**4,6 % respondentů se zajímá přednostně o sakrální architekturu**

##### 2. Víte, v jakém stavebním slohu je děkanský kostel sv. Jiří? 61 odpovědí

	<u>počet odpovědí %</u>	
a) renesance	2	3,3
b) romantismus	2	3,3
c) rokoko	1	1,6
d) baroko	5	8,2
e) empír	4	6,6
f) nevím	43	70,5
g) nevím, nezajímá mne to	1	1,6
h) netuším	2	3,3
ch) bohužel jsem tento kostel neviděl(a), tak nemohu odpovědět	1	1,6

**77,0 % respondentů nevedlo žádný stavební sloh**

**14,8 % respondentů uvedlo chybný stavební sloh**

**8,2 % respondentů vědělo, v jakém stavebním slohu je postaven kostel sv. Jiří**

**3. Už jste někdy navštívil(a) zdejší děkanský kostel sv. Jiří? 61 odpovědí**

	<u>počet odpovědí %</u>	
a) ano, pravidelně	1	1,6
b) ano, třikrát	1	1,6
c) rád (a) bych, ale většinou je zavřený	5	8,2
d) ne, nezajímá mne to	44	72,3
e) ne	4	6,6
f) neměl(a) jsem příležitost	1	1,6
g) ani jsem nevěděl(a), že tu je nějaký kostel	1	1,6
h) doposud jsem o něm neměla ani tušení	1	1,6
ch) zajímám se sice o památky, ale v kostele sv. Jiří jsem nebyl(a)	1	1,6
i) ne, rád(a) bych	2	3,3

**72,3 % respondentů nezajímá návštěva kostela sv. Jiří**

**21,3 % respondentů by navštívil(a) kostel sv. Jiří**

**3,2 % respondentů už navštívil(a) kostel sv. Jiří**

**3,2 % respondentů vůbec nevědělo o existenci kostela sv. Jiří ve městě**

**4. Uvítal(a) byste, kdyby tato památka byla volně přístupná, popř. umožněna**

**prohlídka s výkladem 63 odpovědí, někteří zvolili více variant**

	<u>počet odpovědí %</u>	
a) otevřen přes den	13	20,6
b) možnost prohlídky s výkladem	10	15,9
c) nevím	12	19,0
d) nezajímá mne to	17	27,0
d) jiný názor - ANO bez bližšího vysvětlení	4	6,3
e) o tom kostele nevím nic	1	1,6
f) já bych tam nešel	1	1,6
g) kdyby byla možnost prohlídky s výkladem, tak bych možná uvažoval(a) o návštěvě	1	1,6
h) uvítal(a) bych to jako poznávací prohlídku, abychom poznali lépe město, a nemáme časově možnost osobní návštěvy	1	1,6
ch) myslím, že lidi nezajímají prohlídky kostelů, není to hrad nebo zámek	1	1,6
i) nikdy jsem tento kostel neviděl(a), ani nevím o jeho existenci, ale myslím, že je to dobrý nápad	1	1,6
j) nebylo by to špatné, ale stejně bych tam nešel(nešla)	1	1,6



**50,8 % respondentů neví, nezajímá je to a nešlo by do kostela sv. Jiří**

**27,0 % respondentů by uvítalo možnost prohlídky kostela sv. Jiří s výkladem**

**22,2 % respondentů vnímá pozitivně možnost přístupu do kostela sv. Jiří**

**5. Znáte ještě jiné historické památky v tomto uměleckém slohu v našem městě?**

**61 odpovědí**

	<u>počet odpovědí</u>	<u>%</u>
a) nevím	10	16,4
b) ne	20	32,8
c) neznám	10	16,4
d) ne, je mi to jedno	1	1,6
e) nezajímá mě to	2	3,3
f) o toto město se moc nezajímám	1	1,6
g) nelze odpovědět	12	19,8
h) bohužel nevím a Kostelec moc neznám	2	3,3
ch) nevím kde to je, nevím co to je	1	1,6
i) ne, bohužel neznám tu skoro žádné památky ani v jiném slohu	1	1,6
j) morový sloup	1	1,6

**98,4 % respondentů nezná v našem městě slohově podobné historické památky.**

**1,6 % t.j. pouze v jedné odpovědi byla uvedena jedna podobná slohová památka**

**4.1.2. Studenti, kteří bydlí a žijí v Kostelci n. Orli.: celkem vyplněno 14 dotazníků - 18,7 %**

**1. Jaký vztah máte k historickým památkám? 14 odpovědí**

	<u>počet odpovědí</u>	<u>%</u>
a) občas navštívím hrad nebo zámek, hlavně s rodiči	10	71,4
b) nezajímám se o žádné historické památky	4	28,6

**28,6 % respondentů se nezajímá o žádné historické památky**

**71,4 % respondentů navštěvuje historické památky převážně však s rodiči**

**2. Víte, v jakém stavebním slohu je děkanský kostel sv. Jiří? 14 odpovědí**

	<u>počet odpovědí %</u>	
a) renesance	1	7,1
b) baroko	6	42,9
c) nevím	7	50,0

**50,0 % respondentů neví v jakém stavebním slohu je místní děkanský kostel sv. Jiří**

**42,9 % respondentů uvedlo správný stavební sloh kostela sv. Jiří**

**7,1 % t.j. v jedné odpovědi uveden chybný stavební sloh**

**3. Už jste někdy navštívil(a) zdejší děkanský kostel sv. Jiří? 14 odpovědí**

	<u>počet odpovědí %</u>	
a) jen příležitostně, např. při koncertech nebo půlnoční mši	5	35,7
b) rád (a) bych, ale většinou je zavřený	1	7,1
c) ne, nezajímá mne to	8	57,2

**57,2 % respondentů nezajímá návštěva kostela sv. Jiří**

**35,7 % respondentů příležitostně navštěvuje kostel např. při kulturních akcích**

**7,1 % t.j. v jedné odpovědi se odráží jako problém možné návštěvy kostela jeho uzavření**

**4. Uvítal(a) byste, kdyby tato památka byla volně přístupná, popř. umožněna prohlídka s výkladem? 14 odpovědí**

	<u>počet odpovědí %</u>	
a) otevřen přes den	3	21,4
b) možnost prohlídky s výkladem	4	28,6
c) nezajímá mne to	6	42,9
d) jiný názor - ani náhodou, to je úplně nepřístupné	1	7,1

**50,0 % respondentů projevilo zájem o přístup k této stavební památce**

**42,9 % respondentů je k této otázce staví lhostejně**

**7,1 % t.j. v jedné odpovědi je jako překážka navštívit kostel sv. Jiří uvedena jeho „úplná nepřístupnost“ - tedy uzamčení**

**5. Znáte ještě jiné historické památky v tomto uměleckém slohu v našem městě?****14 odpovědí**

	<u>počet odpovědí</u> %	
a) nevím	1	7,1
b) ne	2	14,5
c) neznám	3	21,4
d) netuším	1	7,1
e) nelze odpovědět	4	28,6
f) starý a nový zámek, morový sloup, kostelík husitské církve	1	7,1
g) kostel sv. Anny	1	7,1
h) žádnou jinou neznám vzhledem k neznalosti slohu	1	7,1

**85,8 % respondentů, bydlících v našem městě, nezná slohově podobné historické památky**

**14,2 % respondentů přibližně vědělo o jiných uměleckých památkách, které nesou stopy baroka**

**Celkové zhodnocení - porovnání odpovědí u obou skupin studentů:**

Z odpovědí je patrné, že v otázce č.1. týkající se obecně kladného či záporného vztahu k historickým památkám není mezi studenty obou skupin velký rozdíl: mimo město 23,1 %, místní 28,6 %.

U otázky č. 2. 91,8 % studentů, kteří dojíždějí do našeho města studovat, neví nebo neurčilo správně stavební sloh. Studenti, kteří zde bydlí v 50 % uvedli barokní sloh, tedy správně.

Na otázku č. 3. odpovědělo 72,3 % studentů bydlících mimo naše město, že by nenavštívilo kostel a ani je tato stavba nezajímá, místní by návštěva kostela nezajímala v 57,2 %. Z rozboru a konfrontace z odpověďmi na následující otázku vyplývá, že byla respondenty pojatá spíše v podtextu jsem-li věřící nebo nikoliv.

K možnosti otevřeného přístupu do kostela popř. prohlídky kostela s výkladem v otázce č. 4. zaujímá negativní postoj 50,8 % studentů mimo město a 42,9 % místních. Přibližně stejný počet studentů obou skupin je však opačného názoru, což může být pozitivní impuls např. k jednorázové poznávací akci jako byla v sobotu dne 21.5.2005 - den otevřených dveří všech kostelů a kapliček v Kostelci n. Orli. a okolí, kdy si návštěvníci mohli volně prohlédnout interiéry staveb a poslechnout si výklad o historii této památky.

Ani v otázce č. 5. se odpovědi studentů příliš nelišily: 98,4 % dojíždějících do školy a 85,8 % místních neví nic o jiných slohově podobných památkách ve městě. Tato bilance vypovídá o obecném nezájmu mladých lidí vůči historii svých obcí a měst.



## **4.2. Vyhodnocení dotazníků - věřící římskokatolické farnosti Kostelec n. Orli. - vztah k farnímu kostelu sv. Jiří - duben 2005, celkem zpracováno 24 dotazníků**

Římskokatolickou farnost tvoří věřící z Kostelce n. Orli. a přilehlých obcí - Doudleby n. Orli., Chleny, Kostelecká Lhota, Chlíny, Koryta, Kozodry, Slemeno, Synkov, Tutleky, Vyhnanov - cca. 10 000 obyvatel a z toho pravidelně navštěvuje nedělní bohoslužbu v průměru 160 věřících - 1,6%.

Jsem si vědoma, že vzorek 24 dotazníků není sice žádnou statistickou konstantou, přesto si lze vytvořit určitý obraz o tom, jak věřící prožívají „svůj“ liturgický prostor a je potěšující, že ne všem je lhostejné v jakém prostředí „mluví s Bohem“.

Tímto děkuji těm nemnohým, kteří byli ochotni vyplnit dotazník a svými názory pomohli k sestavení závěrů nad položenými otázkami.

### **1. S jakým stavebním slohem máte nejčastěji spojený osobní spirituální prožitek víry ?**

25 odpovědí

	<u>počet odpovědí %</u>	
a) románským	1	4,0
b) gotickým	13	52,0
c) renesančním	0	0
d) barokním	7	28,0
jiné:		
1. nejmodernější kostely po roce 1989	1	4,0
2. vnímám pozitivně všechny slohy	1	4,0
3. sloh kostela mě neovlivňuje	1	4,0
4. stavební sloh mě nezajímá	1	4,0

Sumarizace: 52% dotázaných má spirituální prožitek spojený s gotickým slohem, 28 % s barokním, 4% s románským, 4% s moderními kostely; ve 12% není pro vnitřní usebrání stavební sloh určující;

### **2. Považujete kostel za ideální prostředí pro bohoslužbu?**

26 odpovědí, někteří respondenti zvolili více variant

	<u>počet odpovědí %</u>	
jednoznačně ano	22	84,7
rané křesťanství uvažovalo i o jiných možnostech a jsou stejně validní:		
1. i příroda dovede povznést	3	11,5
2. prakticky je možné sloužit bohoslužbu kdekoliv	1	3,8

Sumarizace: ve 22 odpovědích - 87,7% pokládají věřící za prostředí vhodné k bohoslužbě pouze kostel, ve 3 odpovědích - 11,5% je jako alternativa volená příroda, zda pro povznesení ducha a nebo pro bohoslužbu není z odpovědí jednoznačně jasné; pouze v jednom případě - 3,8% je za jistých okolností možné slavit eucharistii v rámci dané konkrétní situace kdekoliv;

### **3. Víte, jaký stavební sloh převládá u děkanského kostela sv. Jiří?**

21 odpovědí z 24 odevzdaných dotazníků

	<u>počet odpovědí %</u>	
a) renesance	0	0
b) romantismus	0	0
c) rokoko	0	0
d) baroko	21	87,5
e) empír	0	0
f) neved žádný stavební sloh	3	12,5

Sumarizace: Vezmeme-li jako výchozí hodnotu 24 dotazníků, pak 87,5 % respondentů správně uvedlo jaký stavební sloh převládá v kostele sv. Jiří;

### **4. Jak vnímáte vnitřní prostor kostela sv. Jiří?**

24 odpovědí

	<u>počet odpovědí %</u>	
a) tento sloh mne připadá pro vnitřní usebrání příliš rušivý	0	0
b) působí na mne velmi symetricky a zklidňuje	13	54,0
c) působí na mne velmi symetricky a zklidňuje, ale vše ovlivňuje, je-li kostel před nebo po opravě	3	12,6
d) působí na mne symetricky a zklidňuje	1	4,2
e) nutná rekonstrukce	1	4,2
f) jiný názor	6	25,0

#### ***Ukázka konkrétních názorů z odpovědí:***

- ① Ne stavební sloh, ale přidané předměty, které brání při adoraci před Eucharistií.
- ② Odstranit z interiéru výzdobu a předměty, které narušují stavební sloh, zvláště před svatostánkem.

③ Interiér vnímám pozitivně, zejména dřevěný kříž z r. 1927 a „Božské srdce“, ruší stav fasády a sokl.

④ V současnosti je příliš rušivý, neboť je zde mnoho věcí více jak dvakrát až třikrát, prostor je stále farníky necitlivě užíván.

⑤ V současné době působí trochu zchátrale, temně a studeně. Také umístění několika zobrazení stejné osoby působí jakousi přeplácaností. Baroko je sice „bohaté“, ale zde si myslím, že by chtělo trochu zjednodušit a některé věci přizpůsobit dnešní době.

⑥ Zjednodušit linii a uspořádat vybavení profesionálním estetickým zásahem. Nejbizarněji působí krásné modernistické umělecké dílo - dřevěný kříž z r. 1935-36 vedle deskového oltáře Cyrila a Metoděje, který nevhodně „zaplnuje“ prostor před svatostánkem.

Sumarizace: Kostel sv. Jiří považuje za prostor, který zklidňuje, neruší v modlitbě a vnitřním usebrání 17 respondentů - 70,8%; v 6 odpovědích - 25%, které jsou podchyceny v ukázce konkrétních názorů, uvádějí věřící připomínky k vylepšení interiéru kostela sv. Jiří, a tím i zkvalitnění celkového estetického prožitku; v jedné odpovědi - 4,2% tazatel uvádí jako nutný předpoklad pro nábožensky adekvátní prožitek rekonstrukci kostela;

Za povšimnutí stojí, že žádná odpověď nevyznívá negativně ve smyslu stavebního slohu v souvislosti s prožíváním náboženského života. Lze se však domnívat, že věřící se orientují k sakrální stavbě, která je jim dostupná a z tohoto fundamentu vycházejí.

##### **5. Uvítal(a) byste, kdyby tato památka byla volně přístupná, popř. umožněna prohlídka s výkladem?**

29 odpovědí, někteří respondenti volili více variant

**Sestaveno z konkrétních odpovědí respondentů:**

	<u>počet odpovědí %</u>	
a) otevřen přes den	9	31,2
b) otevřen přes den se zabezpečením (mříže nebo dohled)	4	13,8
c) otevřen přes den za předpokladu, že v něm bude klid	1	3,4
d) přístup do zadní části kostela (modlitba, větrání)	2	6,9
e) otevřen přes den jako vize	1	3,4
f) možnost prohlídky s výkladem	6	20,7
g) možnost prohlídky s výkladem jen po dohodě se správcem	1	3,4
h) chybí veškeré informace o historii kostela sv. Jiří	1	3,4
ch) ne kostel je určen jen pro potřeby věřících	1	3,4
i) zamykat kvůli krádeži	3	10,3



Sumarizace: 58,7% (15 odpovědí) dotázaných by uvítalo otevřený kostel i přes den; 27,5% (8 odpovědí) dotázaných má za to, že by bylo prospěšné umožnit veřejnosti bližší seznámení s interiérem a historií kostela sv. Jiří; naopak 13,7% (4 odpovědi) dotázaných se domnívá, že kostel je určen pouze věřícím;

### **6. Naši předkové dbali o místa, kde se shromažďovali k bohoslužbám, jakých změn by si podle Vás zasloužil kostel sv. Jiří?**

80 odpovědí, většina respondentů uvedla několik variant

Jednotlivé odpovědi se daly zařadit do následujících kategorií, v závěru je šest ukázek, jejíž výstupy jsou sice statisticky podchyceny, ale pro svoji obsažnost si zaslouží plné znění:

	<u>počet odpovědí</u>	<u>%</u>
a) vymalovat kostel	18	22,5
b) sanační práce na vlhkém zdivu	9	11,3
c) odstranění přebytných soch a obrazů, které rušivě a necitlivě zasahují do interiéru	9	11,3
d) funkční vhodné osvětlení	8	10,0
e) nová elektroinstalace	7	8,8
f) zповědní místnost a kaple pro děti	6	7,5
g) vytápění lavic	5	6,2
h) oprava varhan	4	5,0
ch) mříže a alarm v zadní části kostela	3	3,7
i) nová zповědnice	3	3,7
j) oprava vitraile	3	3,7
k) oprava fasády	3	3,7
l) méně koberců	1	1,3
m) restaurování oltářů	1	1,3

#### Vybrané ukázky z konkrétních názorů:

- ① - očistit od nestylových nánosů (obrazy, sochy)
  - definitivně, stylově a umělecky hodnotné řešení presbytáře (oltář, sedes, ambona)
  - umožnit zpřístupnění - mříže, alarm
  - oprava varhan, vitráží, restaurování oltářů a obrazů
  - zповědní místnost, nové funkční a estetické osvětlení
  - výmalba

- ② Celkovou vnitřní rekonstrukci a modernizaci - vymalování, odstranění přebytečných křížů a obrazů, lepší osvětlení, zbudování zpovědní místnosti a kaple pro malé děti (vytápění lavic).
- ③ Opravit interiér i exteriér, místo mříží použít sklo a dřevo, prostor užívaný pro Boží hrob učinit víceúčelovým (zpovědnice a místnost pro rodiče s malými dětmi). Odstranit předměty, které jsou vícekrát - liturgicky nevhodné.
- ④ Urychleně provést rekonstrukci elektrických rozvodů a následně bez odkladů vnitřní prostor vymalovat. Znovu přehodnotit vnitřní dispozici kněžiště. Nerealizovat (někdy diskutovaná) neadekvátní moderní osvětlovací závěsná tělesa, která by v barokním interiéru působila rušivě.
- ⑤ Zpovědní kapli, interiér kostela oprostít od předmětů (obrazy, sochy), které nesouvisí se stavebním slohem a duchovními prožitky při návštěvě kostela. Zlepšení osvětlení prostoru zadní části chrámu (kde jsou různé vývěsky). Umožnění návštěvy chrámu v zadní části v době uzavření kostela (mříž v minulé době byla funkční).
- ⑥ Nová elektroinstalace - vhodné osvětlení, vymalovat, zvláštní péče o květinovou výzdobu a prostor kolem svatostánku, novou zpovědnici nebo zpovědní kapli, odstranění soch a obrazů, které nepatří ke stylu interiéru a nepotřebné předměty, které naplňují kouty, alespoň část lavic s vytápěním. Odpovídající osvětlení prostoru u hlavního vchodu a umožnění adorace i po uzavření kostela (mříž nebo jiná přepážka).

Sumarizace: Za nejpálčivější problém pokládají věřící nutnost výmalby kostela: 18 odpovědí - 22,5%; dále je nutné vysušit zdivo v nadzemních částech kostela: 9 odpovědí - 11,3%; stejný počet odpovědí figuruje u celkové změny interiérové dispozice: 9 odpovědí - 11,3%; jako další „vadu na kráse“ vidí dotázaní ve špatném osvětlení vnitřních prostor kostela: 8 odpovědí - 10,0%, které souvisí s novou elektroinstalací: 7 odpovědí - 8,8%; ve 14 odpovědích - 17,4% by věřící uvítali kapli pro děti, zpovědní místnost s novou uzavřenou zpovědnicí a vytápění lavic; mezi ostatní položky, které si zaslouží pozornost patří oprava vitraile, oprava fasády, restaurování oltářů a generální oprava varhan: 11 odpovědí - 13,7%;

### **7. Jaký máte postoj k pokoncilovým změnám, které se odrážejí ve způsobu bohoslužby a následně i v interiérovém uspořádání děkanského kostela sv. Jiří?**

23 odpovědí z 24 odevzdaných dotazníků

Domnívám se, že tato otázka v mne známých dostupných materiálech, nebyla doposud položena, a jak jsem již v úvodu uvedla, jsou odpovědi sice získané z velice malého vzorku dotázaných, přesto jsou výmluvným dokladem toho, že alespoň někteří věřící citlivě vnímají a reagují na úpravy a změny liturgického prostoru, a to nejen v souvislosti s II. vatikánským koncillem.

Položená otázka je rovněž důležitá ve smyslu navrhované nové dispozice uspořádání interiérových prvků, které jsou součástí celkové generální opravy kostela sv. Jiří.

	<u>počet odpovědí %</u>	
a) jsou adekvátní	8	34,8
b) původní ritus byl pro mne přijatelnější	2	8,7
c) interiér změnami získal (snad jen umístění křesel se zdá být podobné trůnu -1)	6	26,1
d) nemohu porovnat	1	4,3
e) neuvedena žádná odpověď	1	4,3
f) interiérové uspořádání je výtvarně nevhodné	6	26,1

### **Citace některých odpovědí:**

- ① Příčinu nevidím v pokoncilových změnách.
- ② Postupné uspořádání interiéru v návaznosti na pokoncilní změny.
- ③ Líbí se mi oltář předsunutý dopředu k lidem, nelíbí se mi sedes - umístění na vyvýšeném místě.
- ④ Umístění oltáře je příjemné, přemístění svatostánku a „sedes“ mi nepřipadá vhodné, ale dá se na to zvyknout.
- ⑤ Sloh byl ideální pro předkoncilní období, s jasnou preferencí hlavního oltáře se svatostánkem. Poslední změny dispozice jej v tomto smyslu znehodnocují. Předchozí úpravu považuji za přijatelnější kompromis.
- ⑥ Některé změny jsou vhodné - umístění obětního stolu, ale v tomto duchu mělo být citlivě pokračováno v určitém odlehčení, které by vedlo k slohové čistotě v kombinaci s potřebami dnešního člověka i technickými možnostmi - např. osvětlení, topení, jež by v interiéru nepůsobilo příliš násilně.

Sumarizace: Současné interiérové uspořádání považuje v 8 odpovědích 34,8% věřících za přiměřené; v 6 odpovědích - 26,1% jsou nynější změny (předsunutý oltář, svatostánek na bočním oltáři a sedes) pokládány za vylepšení; v 6 odpovědích - 26,1% podchycených v konkrétní ukázce se věřící staví kriticky k uspořádání vnitřních prostor kostela sv. Jiří;

### **Závěry z výstupů:**

Odpovědi v dotazníku se daly rozdělit do třech oblastí zájmu:

- a) směrem k *vnímání vnitřního prostoru* a jeho vlivu na náboženské prožitky: otázka č. 4;
- b) směrem k *veřejnosti* a možnosti využívat sakrální stavbu nejen k náboženským účelům: otázka č. 5.;
- c) směrem k *stavebně - technické* t.j. rekonstrukci interiéru a *nábožensko - kulturní* zahrnující možné změny dispozice mobiliáře: otázka č. 6. a 7.



a) Prostor kostela jako takový je obecně vnímán pozitivně a je vhodný pro náboženský život. Výhrady se objevují z hlediska estetického posuzování jeho současného stavu a nesourodě umístěného mobiliáře. Pod tímto vlivem většina odpovědí vlastně sklouzává do kategorie c) Závěr: Pokud bude adekvátním způsobem interiér kostela sv. Jiří přehodnocen, stane se pro věřící hodnotným prostředím pro prožívání skutečnosti víry.

b) Vzhledem k veřejnosti je postoj věřících ambivalentní a nepřekvapuje, že pouze 27,5% by uvítala, aby jejich „nevěřící“ spoluobčané měli možnost nejen navštěvovat kostel, ale blíže se seznámit s jeho historií. Většina věřících (58,7 %) nediferencuje, pro jakou skupinu návštěvníků má být prostor kostela otevřen, ale jeho případné zpřístupnění vnímá pozitivně. Zbytek respondentů hodnotí otevření kostela negativně a domnívá se, že je buď určen pouze věřícím, a nebo musí být uzamčen pro permanentní nebezpečí krádeží (13,7 %).

Závěr: Ve většině případů se věřící staví za zpřístupnění kostela jak pro svoje potřeby, tak i pro spoluobčany a návštěvníky města. Kladou však podmínky na bezpečnost takového provozu. Prostor kostela je dobře vnímán i pro případné konání koncertů, kde se jeví návštěva veřejnosti nejméně problematická.

c) Tato skupina odpovědí je nejrozsáhlejší a respondenti jim věnovali nejvíce pozornosti, neboť je v současné době stále aktuální.<sup>73</sup> Připomínky se staly podkladem při vytváření vize návrhu řešení vnitřního uspořádání mobiliáře kostela sv. Jiří.

Názory mají společného jmenovatele: NUTNOST ZMĚNY, která nejčastěji zasahuje do technického řešení a do estetického přehodnocení interiéru:

↳ Technicko-stavební požadavky: Primárně zahájit sanační práce na vlhkém zdivu; druhým aktuálním požadavkem je nová elektroinstalace a s ní spojená vhodná volba a rozmístění osvětlovacích těles. Mezi další stavebně-technická řešení patří vytvoření prostoru pro zповědní místnost a kapli pro rodiče s malými dětmi, která by měla být situována v dnešní podvěžní kapli na jižní straně - tento prostor by měl být oddělen skleněnou stěnou. Rovněž se objevuje požadavek vytápění alespoň části kostela. Odstranění mříže ze zadní části kostela a instalace alarmu by současně vyřešila estetický problém.

↳ Estetické přehodnocení interiéru a mobiliáře: Na prvním místě je kladen důraz na výmalbu kostela, jenž v současné podobě nejvíce narušuje estetický dojem z prostoru - v tomto se respondenti shodují. Méně už panuje shoda na uspořádání liturgického prostoru (viz konkrétní odpovědi na str. 102). V uspořádání mobiliáře je kladen důraz na obnovení jednotnosti stylu výzdoby - odstranění nehodnotných a opakujících se předmětů v kostele. Argumenty jsou rozumné, logické a svědčí o estetickém cítění. Je potěšující, že alespoň část věřících není lhostejný prostor, ve kterém prožívají svou přítomnost s Bohem.

<sup>73</sup> Dotazník byl věřícím předložen v dubnu 2005 a do dubna 2006 se interiér kostela zatím nezměnil až na kontroverzní osvětlení.

O to více mne šokovala skutečnost změny v osvětlení kostela v březnu 2006 a následná konfrontace, právě s těmi, kteří v odpovědích tak horovali pro stylové a estetické uspořádání interiéru, zejména vhodného osvětlení.

Vím, že v oblasti technicko-stavebního je tato změna v kompetenci celé řady odborných pracovníků a je součástí přípravné fáze, ale pro oblast řešení změny vnitřního vybavení je už k dispozici vypracovaný návrh, jehož realizace je však vázána na rekonstrukční práce, a ty jsou následně omezeny finančními možnostmi farnosti. Vypadá to, že jde tak trochu o začarovaný kruh. Není mi totiž známo, že by byla v současné době pověřena osoba, která by koordinovala celý projekt a starala se o sladění technických, finančních i estetických požadavků ve prospěch pozdně barokního prostoru a neutralizovala by utilitarismus české povahy a strohost konstruktivního myšlení bez umělecké invence.

Nová dispozice osvětlení části kostela jde bohužel naprosto proti navrhované koncepci a původnímu pojetí rehabilitace pozdně barokního prostoru. Ve vrcholu kupole byl umístěn velký reflektor, který by se spíše hodil do hokejové haly. Světlo padá kuželovitě dolů, stlačuje architektonické články, a tak deklasuje základní myšlenku baroka - dynamiku pohybu směřujícího vzhůru a kombinaci světla a stínu zdůrazňujícího vnitřní architektonické prvky. V křížení sice vznikl volný vizuální prostor po odstranění lustru, ale lom světla je nesen v opačném pořadí a stíny vržené dolů opticky zmenšují transept. Navíc osvětlená zašlá výmalba kupole působí v současné době značně neesteticky. V souvislosti s touto změnou se nerozsvěčí postranní bodové reflektory na nárožních polosloupech presbytáře zřejmě v rámci úspory elektrické energie a místo, osvětlené jen nerozlišujícím studeným bílým světlem, podivně zapadá do beztvaré šedi centrálního prostoru.

Moje laické argumenty v tomto bodě končí a nezbývá mne než se odvolat na odborníka.<sup>74</sup>

*„Na rozdíl od jiných slohových období je v baroku vždy dáván akcent na osvětlení, které má gradovat bohatě členěný a diferencované ztvárněný prostor. Toto osvětlení je zároveň výrazový prostředek, který pomáhá vnímat důležité detaily a naopak může potlačovat plochy nebo prostory nepodstatné pro celkový duchovní a estetický účín, ať už se jedná o světlo přirozené denní nebo světlo umělé. Protože se umělá svítidla v baroku omezovala prakticky jen na svíce, navrhuji eliminovat svítidla na maximální možnou míru a vytvořit hrou světél a stínů odhmotnělou atmosféru tajemného prostoru a duchovního soustředění spíše proudem světél, jejichž zdroje nejsou přímo zjevné. Toto pojetí dovolí vyznít těm nejlepším výtvarným dílům v barokním prostoru, ale také musí splňovat čitelnost textů v kostelních lavicích.“*

Doufám, však že se tato situace vyřeší ve prospěch zamýšlených pozitivních změn.

<sup>74</sup> Chodura, R. *Návrh architektonického řešení vnitřního prostoru barokního kostela sv. Jiří v Kostelci nad Orlicí* : IV. Osvětlení kostela, s. 4. 2005.

## Závěr

Po téměř sto letech se pokouším komplexně shrnout poznatky historického a uměleckého vývoje kostela sv. Jiří a jeho mobiliáře k vytvoření kontinuálního přehledu jeho nejvýraznějších změn. V tomto smyslu je tedy práce pojata jako příspěvek k hlubšímu poznání historie děkanského kostela sv. Jiří v Kostelci nad Orlicí.

V rámci prováděného průzkumu byli prakticky poprvé osloveni věřící, aby se vyjádřili k místu, které je spojeno s výrazem jejich náboženského přesvědčení a stav kostela sv. Jiří jim není lhostejný.

Velkým přínosem je vypracovaný návrh na řešení vnitřního prostoru, jehož realizace je však závislá na celkové rekonstrukci interiéru kostela sv. Jiří - odvlhčení zdiva, elektroinstalaci, výmalbě popř. dalších změn, a na finančních možnostech farnosti.

Na základě této koncepce je pak vytvořena další varianta návrhu vnitřního uspořádání mobiliáře jako následný dialog, jež je výrazem dlouhodobější vize a ideálního řešení pro potřeby dnešních věřících. Možná, v horizontu let, nebude až tolik neuskutečnitelný.

Baroko je dobou hlubokých změn ve filozofii vidění světa, a tak uzavírám diplomovou práci zamyšlením, které je ovlivněno studiem tohoto období.

## Zpěvy které neumírají

Symbolika a mystika baroka by se daly zahrnout do kulturního pojmu „affectus devotionis“ - cit zbožnosti, a ten už dávno vymizel z povědomí dnešního člověka zahnaného do pasti pragmatismu.

Jim Houston<sup>75</sup> o tom napsal: *„Symboly<sup>76</sup> dávají prostor pro více než jednu významovou rovinu, jsou bohatší než znaky. Když však naše symboly ukazují na transcendentního Boha za hranicemi hmotného světa, stávají se jazykem duchovního života. A pokud takové symboly nedostatek víry nebo jejich nedbalé užívání odloučí od skutečnosti, kterou mají vyjadřovat, dostáváme to, co T. S. Eliot označoval jako „rozbité obrazy“.*

*Každý z těchto symbolů vede k určité reakci: jsou to živé skutečnosti, tajemství, jež zakouší naše duše. Symboly hodnotí i kvalitu naší existence, protože když je naše duše mrtvá, naše symboly ztrácejí svůj význam. Co mohou symboly nesmrtelnosti znamenat pro ty, kdo nevěří v nic, co by přesahovalo vezdejší svět? Co mohou sdělovat symboly „voda života“, „chléb a víno“, „stůl Páně“, nejsou-li provázeny bezprostředním, důvěrným vztahem k Bohu?“*

Nepochopení symbolu baroka u mnohých ustrnul na infantilní představě o Bohu, v níž se odráží pohled na nedotknutelnost zbožštělého vousatého staříka sedícího na rozevlátém obláčku mezi vyumělkovanými putti a andělíčky s nestydatými faldíčky na holých prdelkách.

<sup>75</sup> Houston, J. *Touha*. Praha: nakl. Návrat domů, 1998; s.16.

<sup>76</sup> Řecké slovo „*symballein*“ - spojovat nebo setkat se; symbol = most, spojující dva kraje propasti, dvě oddělené představy.



Římský spisovatel Plautus kdysi napsal: „*Defraudavi genium meum.*“ - „*Oklamal jsem svou duši.*“ - nejen on, ale celé generace po něm s neochvějnou drzostí klamaly kromě sebe i své vrstevníky a dokonce samotné dějiny. Píší o tom proto, že v souvislosti s barokní epochou došlo právě mnohdy k onomu klamání, neboť byla často chápána velmi primitivně a povrchně.

Mnohá pojednání o baroku nepostrádají odbornosti, když s mechanickou přesností suchého faktografického a chronologického stylu popisují jednotlivá umělecká díla, vystihují záměry tvůrců či rozkreslují ozdobné architektonické prvky s technickou precizností. Jenže po přečtení takového pojednání se nemohu zbavit pocitu, že se ocitám v situaci, kdy dekóduji návod na použití jakéhosi elektronického výrobku. Někteří historikové se naopak pouštějí do psychologických „montáží“ a snaží se vysvětlit autorovy „metamyšlenky“ o záměrech díla zasvěceněji, než umělec sám, neboť pravděpodobně vůbec v takových kategoriích nikdy neuvažoval.

Surově se obnažují oblasti, které tvořily jemnou atmosféru nepoznaného, přispívaly k rozvíjení kreativity a fantazie a prohlubovaly duchovní citění - svět tajemna byl zničen.

Slova takových statí jsou zprostředkovaná a mnohdy stékají po povrchu - empirické popisy v podstatě opomíjejí celistvost uměleckých děl barokní doby, když přestaly vnímat řeč prostorových iluzivních výtvorů - řeč ducha. Důkazem diletantismu vůči baroku jsou v posledních letech nevydařené pokusy reminiscence tohoto slohu, kdy se objevují tendence k ornamentální rytmické zdobnosti postrádající sílu výrazu - bezduhá forma bez obsahu.

O to inspirativnější bylo pro mne studium a uvažování nad bohatostí a hloubkou děl Zdeňka Kalisty, Václava Černého a editorského počínu Villari Rosaria, které citlivě a tiše pootevřají barokní dveře vedoucí k pravdivějšímu pochopení této epochy.

Baroko totiž nebylo jen uměleckým slohem, ale bylo i stylem způsobu života tehdejšího člověka. Mělo svoji vnitřní „hudbu“ i filozofii, které ve spojení dokonale zvládnutých uměleckých složek působivě rozehrávaly symfonii na probuzení lidského ducha. Svými transcendentálními rozměry v sobě baroko neslo prvky spirituality a mystiky, jeho díla měla pozvednout člověka k Bohu. V žádném jiném dějinném údobí (snad ještě monolitní gotika) se tak pronikavě nespojily všechny proudy - jde o poslední pokus sjednocení celého kulturního života, a to přesto, že již kdesi hluboko v humanistickém probuzení zaznívá touha vymanění se vlivu oficiálně hláсанé tridentské doktríny - ne nadarmo je toto období plné hlubokých protikladů, neboť renesance otevřela mnohá tabuizovaná témata a člověk se nechtěl vracet. Všechny tyto prvky na sebe působily jako zpětná vazba.

***A v opozici stála tradice velkého baroka.***

## Resumé

### ***Umělecko-historické posouzení kostela sv. Jiří v Kostelci nad Orlicí, kraj Královéhradecký***

Téma diplomové práce sledovalo od počátku v podstatě dva cíle: první byl umělecko-historické posouzení kostela sv. Jiří v Kostelci nad Orlicí a vycházel z dostupných písemných i obrazových archivních zdrojů - ty posloužily k zmapování celkového stavebního vývoje kostela sv. Jiří (stavba dokončena v roce 1773) a přeměny jeho mobiliáře v průběhu cca 220 let až po dnešní neharmonickou podobu. A právě analýza a návrh nového vnitřního uspořádání některých článků mobiliáře, vypracovaný odborníkem, konkretizoval druhý cíl - připravit další možné varianty řešení spadající i do oblasti vize budoucnosti. Na této konstrukci se podíleli i místní věřící, když svůj názor vyjádřili v dotazníku.

V samotné práci je použito archivních a obrazových materiálů k vytvoření plastické představy o daném objektu i nákresů zhotovených na základě získaných poznatků, jež mají vést k lepšímu pochopení současného stavu.

Praktickou částí práce je vyhodnocení dotazníků, které byly předloženy v dubnu roku 2005 dvěma rozdílným skupinám populace: dojíždějícím a místním studentům střední školy (16 - 20 let), a věřícím římskokatolické farnosti v Kostelci nad Orlicí, jimž objekt slouží (25-80 let). U studentů Obchodní akademie T.G.M. byly otázky zaměřené na vztah k historickým památkám obecně a na přístup ke konkrétnímu objektu, u farníků se okruh otázek soustředil na zjištění názoru k současnému stavu interiérového uspořádání, zvláště liturgického prostoru, a na vlastní představy o možnostech úpravy a změny mobiliáře tak, aby lépe splňovaly estetické nároky dnešního člověka, a přitom byly v souladu s předpisy liturgické komise v kontextu římskokatolického ritu. Nejzajímavější odpovědi jsou zařazeny v textu.

Z metod připadaly v úvahu klasická badatelská činnost soustřeďující se do oblasti sběru dat z dostupných archiválií uložených v Oblastním archívu Zámorsk, studium odborné literatury pojednávající o baroku a rokoku, vyhledávání informací v místních zdrojích z období konce 19. století až do dnešní doby a fotografické zmapování daného objektu.

Vyhodnocení dotazníků je vedeno statistickým zpracováním dat do procentuální podoby v desetinné matematické soustavě.

Pro lepší pochopení epochy vzniku sakrální stavby - tedy pozdního baroka - je zařazeno pojednání o barokním umění, jeho jednotlivých uměleckých proudech a technikách, které používali umělci při svých tvůrčích invencích. V tomto oddíle je i kapitola o barokní architektuře.

V druhé části se autor zaměřuje na popis mobiliáře, který na podkladě připravovaných rekonstrukčních prací rozvíjí vize dalšího možného dialogu. Návrh uspořádání interiéru kostela sv. Jiří vypracoval doc. PaedDr. Radko Chodura, CSc. Tento základní koncept posloužil jako výchozí stanovisko při vytvoření dalších možných variant, které však v některých pasážích spadají do oblasti dlouhodobější vize.

V tomto ohledu by praktickým přínosem mělo být komplexní řešení vnitřního uspořádání kostela sv. Jiří tak, aby prostor lépe vyhovoval potřebám věřících i esteticko - historickým kritériím - tj. aby se celkové pojetí přiblížilo co nejvíce původní vyváženosti pozdně barokního prostoru jak po stránce barevné kombinace výmalby a volby vhodného osvětlení, tak citlivého zásahu v umístění článků rokokového a pseudorokokového mobiliáře, který by měl být zbaven málo umělecky hodnotných doplňkových prvků narušujících celkový ráz interiéru. Všechny tyto změny musí rovněž vyhovovat současným liturgickým předpisům a technicko - bezpečnostním normám (např. elektroinstalace).

Závěrečná úvaha nad konkrétním prostorem kostela sv. Jiří je osobní invencí autora k dokreslení velkého příběhu o baroku vnímaného očima i duší dnešního člověka.

### **Zusammenfassung**

#### ***Kunst - historische Beurteilung der Kirche des heiligen Georg in Kosteletz am Adler, Königgrätzkreis***

Das Thema der Diplomarbeit verfolgte vom Anfang im wesentlichen zwei Ziele: das erste war kunst-historische Beurteilung der Kirche des heiligen Georg in Kosteletz am Adler und kam aus erreichbaren Schrift - und Bilderarchivsquellen heraus - die dienten zu der Kartographischen Erfassung (das Bau wurde beendet im Jahre 1773) und zu der Überwandlung des Mobiliars im Laufe ung. 220 Jahre bis dem heutigen unharmonischen Zustand. Auf Grunde gerade dieser Analyse und dieser Vorschlag des neuen inneren Ausrichtung von einigen Teilen des Mobiliars durchgearbeiteten vom Fachmann wurde konkretisiert das zweite Ziel - die Vorbereitung von weiteren Varianten der Lösung, die im Zukunftsgebiet gehört. Zu diesen Varianten schreiben ihre Meinungen auch die Ortsgläubigen.

In der einsamen Arbeit wurde Archiv - und Bildermaterialien benutzt zur Darstellung einer plastischen Vorstellung über dieses Objekt und die Aufzeichnung die wurden auf dem Grund von gewonnenen Erkenntnissen erzeugen.



Das praktische Teil der Diplomarbeit ist Fragenbogenauswertung, die im April im Jahre 2005 zwei verschiedenen Gruppen der Population gegeben wurden und zwar: Ankommenden - Ortsstudenten von der Mittelschule (16 - 20 Jahre) und gläubigen bei römischkatholischen Pfarrgemeinde in Kosteletz am Adler, denen dient das Objekt (25-80 Jahre). Bei den Studenten waren die Fragen an ihre allgemeine Beziehung zu den historischen Denkmälern und ihre Beziehung zum konkreten Objekt, bei den gläubigen wurden vor allem die Fragen auf den gegenwärtigen Zustand der Interierenrichtung konzentriert, vor allem der Liturgieraum, und auf die eigenen Vorstellungen über Einrichtungs - Änderungsmöglichkeiten von Mobiliar um besser die estetischen Ansprüchen des heutigen Menschen zu erfüllen und dabei waren in der Harmonie mit den Vorschriften der Liturgiekomision im Römischkatholischrituskontext. Die interessantesten Antworten sind in dem Text eingeteilt.

Diese Methoden wurden benutzt: klassische Forschertätigkeit, Datensammlung aus Archivalien aus dem Gebietsarchiv in Zámrsk, das Studium der Fachliteratur, das über Barock und Rokoko handelt, Informationsaussuchung aus Ortsquellen aus der Zeit am Ende 19. Jhr. bis heute, Fotodokumentation von dem gegebenen Objekt.

Die Fragenbogenauswertung ist durch statistische Datenbearbeitung in prozentuellen Ähnlichkeit im Dezimalsystem geleitet.

Für besseren Verständnis der Epoche der Entstehung des Sakralsbauten - also Spätbarock - ist eingereicht die Abhandlung über die Barockkunst, ihre eigenen Kunstströmen und Techniken, die Künstler bei ihren Schöpferinventionen benutzeten. In diesem Teil ist auch das Kapitel über die Barockarchitektur.

In dem zweiten Teil konzertriert sich autor auf die Mobiliarbeschreibung, die auf dem Grund von den vorbereitenden Rekonstruktionsarbeiten entwickelt die Vorstellung von dem weiteren möglichen Dialog. Der Vorschlag der Interiersordnung der Kirche des hl. George ausgearbeitete doc. PaedDr. Radko Chodura, CSc. Dieser Grundkonzept diente als der Ausgangsgesichtspunkt bei weiteren möglichen Varianten, die aber in einigen Absätzen im Gebiet von der langfristigen Vorstellung einfallen.

Mit Rücksicht darauf hätte der praktische Beitrag die komplexe Lösung von innere Ordnung der Kirche des hl. George so, um der Raum besser der Bedürfnissen von Gläubigen und Esthetik - Historischen Kriterien zu dienen - das bedeutet um die gesamte Auffassung der ursprünglichen Kompenzierung des Spätbarocksraums auf der Seite der Farbkombination das Aufmalen und der Auswahl der günstigen Auslichtung, so empfindlicher Eingriff in der Anbringung in Teilen von Rokoko - Pseudorokokomobiliar, der von wenig

Kunstpreiswertergänzungselementen, die gesamten Charakter von Interier stören, müssen auch gegenwärtigen liturgischen Vorschriften und Technisch - Sicherheitsnormen (z.B. Elektroinstalation) entsprechen.

Die Schlussüberlegung über den konkreten Raum der Kirche von heiligen George ist persönliche Invention vom Autor zu dem Zeichnen einer großen Geschichte über Barock wahrgenommen von den Augen und der Seele des heutigen Menschen.



**Seznam literatury:**

- BALEKA, J. *Výtvarné umění* (výkladový slovník). Praha: Academia, 1997. ISBN 80-200-0609-5.
- BAXANDAL, M. *Stíny a světlo - umění a vizuální zkušenost*. Brno: nakl. Barrister & Pricipal, 2003. Edice Dějiny a teorie umění, svazek 6. ISBN 80-86598-58-6.
- BLAŽIČEK, O. J. *Modelová praxe v české barokové plastice*. LÍBAL, D. *Baroko a česká krajina*. JIŘÍK, V. F. *Borromini, G. Guarini a počátky barokní architektury v Čechách*.
- HORYNA, M. *Stavba a svět - Krajinně urbanistické principy architektury Jana Santiniho - Aichla*. Přednášky - Sborník sympozia NGP - *O díle Oldřicha J. Blažíčka - Barokní umění z 11. a 12.12. 1986*, NG Praha, 1991, ISBN 80-7035-017-2.
- BOORSTIN, D. J. *Tvůrce člověk - Historie lidské imaginace*. Praha: Prostor- Knižní klub, 1996. Edice Obzor. ISBN 80-85190-48-6 (Prostor). ISBN 80-7176-431-0 (Knižní klub).
- BUBEN, M. M., KUČERA, R., KUKLA O. A. *Svatí spojují národy - portréty evropských světců*. Praha: nakl. PANEVROPA, 1994. ISBN 80-85846-00-4.
- ČAREK, J. *Městské znaky v Českých zemích*. Praha: Academia, 1985, 02/63-6568. 21-030-85.
- ČERNÁ, M. *Dějiny výtvarného umění*. Idea Servis, 1996. ISBN 80-85970-12-0.
- ČERNÝ, V. *Až do předsíně nebes - čtrnáct studií o baroku našem i cizím*. Mladá fronta 1996. Patriae. ISBN 80-204-0588-7.
- de BORCHGRAVE, H. *Cesty křesťanského umění*. Praha: Knižní klub - Balios, Euromedia group, 2002. ISBN 80-242-0805-9.
- FRÝZEK, J. *Liberk a jeho okolí - Liberk 1310-2005*. Vydala obec Liberk v roce 2005 u příležitosti 695. výročí první písemné zmínky. Tisk UNIPRINT s.r.o. Rychnov nad Kněžnou
- FÜRST, M. *Psychologie*. nakl. Votibia, 1997. ISBN 80-7198-199-0.
- GRAHAM, G. *Filozofie umění*. Brno: Barrister & Pricipal, 1997. ISBN 80-85947-53-6.
- HÁJEK, V. *Architektura - klíč k architektonickým slohům*. Praha: Grada edice Stavitel, 2000. ISBN 80-7169-722-2.
- HEER, F. *Evropské duchovní dějiny*. Praha: Vyšehrad 2000. ISBN 80-7021-333-7.
- HEROUT, J. *Jak poznávat kulturní památky*. Praha: Mladá Fronta, 1986. 23-004-86 9/13.
- HEROUT, J. *Staletí kolem nás*. Praha: Orbis, 1961. D -17\* 10156.
- HOUSTON, J. *Touha*. Praha: nakl. Návrat domů, 1998. ISBN 80-85495-75-9.
- KALISTA, Z. *České baroko*. Evropský literární klub, 1941.
- KALISTA, Z. *Tvář baroka*. Praha: SNP 1990. ISBN 80-04-25385-7.
- KITSON, M. *Umění světa: Barok a rokoko*. Praha: Artia, 1972. 37-009-72-09, 2-08-09-12.
- KOTALÍK, J.T., VÁVRA, D., FRIČ, P. *Obrazy z dějin české architektury*. Praha: nakl. Titanic - Grada 2003. ISBN 80-85909-94-4 (Titanic). ISBN 80-247-0755-1 (Grada).



- KUČA, K. *Atlas památek: Česká republika 1. díl A-N.* nakl. Miloš Uhlíř - Baset 2002. ISBN 80-86-223-8 (1. díl), ISBN 80-86223-40-X (soubor).
- KUČA, K. *Města a městečka v Čechách na Moravě a ve Slezsku III.* Praha: Libri 1998. ISBN 80-85983-15-X.
- MUCHKA, I., PETŘÍČEK V., NEUBERT, L. *Východní Čechy historie, krajina, umělecké památky.* Praha: Panorama, 1990. 403-22-858. 11-120-90. TS-09/18
- MUSIL, F., SVOBODA, L. *Hrady, zámky a tvrze okresu Rychnov nad Kněžnou a Ústí nad Orlicí.* Region RKO, 1998.
- NAŇKOVÁ, V., VLČEK, P. a kol. *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách.* Academia 2004. ISBN 80-200-0969-8.
- NĚMCOVÁ, J., SKLENKOVÁ, H. *Orlicko.* Vydalo Sdružení obcí a měst „ORLICE“. 1998.
- NEUMANN, J. *Český barok.* Praha: nakl. Odeon, 1974. 01-522-74-09/5.
- PAVEL, J. *Dějiny umění v Československu (stavitelství, sochařství, malířství),* Praha: nakl. Práce, 1971, edice Kotva. 24-054-71.
- PIJOAN, J. *Dějiny umění díl 7 a 8.* Praha: nakl. Odeon, 1985. druhé vydání, 403 22 858, 09/03, 01-503-85.
- POCHE, E. *Umělecké památky Čech II.* Praha: Academia, 1978. tem. skup. 09/5-8497, 21-002-78, 403-22-858.
- PRAŽÁK, V. *Baroko východních Čech: architektura, sochařství.* Hradec Králové: nakl. Garamon 1999. ISBN 80-902593-0-8.
- REMEŠOVÁ, V. *Ikonografie a atributy svatých.* Praha: nakl. Zvon - ČKN, 1991. druhé vydání, ISBN 80-7113-045-1.
- RICHTER, V. *Umění a svět - studie z historie dějin umění.* Praha: nakl. ACADEMIA, AV ČR, 2001. ISBN 80-200-0926-4.
- SYROVÝ, B. a kolektiv - *Architektura - Svědectví dob.* Praha: SNTL, 1977. 04-706-77.
- SYROVÝ, P. *Dobrodružství architektury.* Praha: nakl. ARCH, 1999. ISBN 80-86165-28-0.
- ŠIMEK, T. a kolektiv autorů *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku VI. - Východní Čechy.* Praha: nakl. Svoboda, 1989. 73/403-21-8.5, 25-057-89.
- TOMA, R. (redakce), BEDNORZ, A. (fotografie) *Baroko (architektura, plastika, malířství).* nakl. Slovart 1999. ISBN 80-7209-179-4.
- VANÍČEK, V., ČORNEJ, P., ČORNEJOVÁ, I. *Dějiny zemí Koruny české I.* Praha, Litomyšl: nakl. PASEKA, 1995. ISBN 80-7185-005-5.
- VILLARI, R. (editor) *Barokní člověk a jeho svět.* Praha: nakl. Laterza - Vyšehrad 2004. ISBN 80-7021-683-2.
- VLČEK, P., SOMMER, P., FOLTÝN, D. *Encyklopedie českých klášterů.* Praha: nakl. Libri, 1998. ISBN 80-85983-17-6.

**Místopisné zdroje:**

FIDLER, V., JUZA, J. *Město Kostelec nad Orlicí v historických datech*. Kostelci nad Orlicí: vydal Městský úřad 1994. ISBN 80-900044-7-4.

JELÍNEK, F. *Děkanský chrám sv. Jiří v Kostelci n.O.*, 1916

KAMÍNEK, J. (editor) *Kostelce v Kostelci*. Červený Kostelec: vydalo Městské kulturní středisko 1993.

LAŠEK, G. *Místopisné či topografické vypsání města Kostelce n. Orlicí*. Tiskem Ferd. Švasty v Rychnově, Nákladem vlastním 1878.

RABYŠKA, J. *Kostelec nad Orlicí aneb Památky města Kostelce n.O.* Tiskem Karla Rathouského v Rychnově n. K., Vlastním nákladem 1889

TŘÍSKA, J., JUZA, J., MATOUŠEK, V. *Z kulturní a literární historie Kostelce nad Orlicí*. vydal Městský úřad v Kostelci n. Orl. 1992. 90 s., ISBN 80-900009-6-7.

ZOUBEK, F. J. *Kostelec nad Orlicí: Stručný přehled jeho minulosti*. Tiskem Filipa Jeřábka v České Lípě 1860

ZOUBEK, F. J. - *Vypsání hradu Potenšteina v Hradecku*. Tisk Berrinera a Pichla na Smíchově 1870

**Archivní záznamy:****Státní oblastní archiv (SOA) Zámorsk:*****Archivní fond velkostatku Kostelec nad Orlicí - 1696-1949 - rejstřík č.88:***

inv.č. 71,72,74 - Inventář děkanského kostela v Kostelci n. Orl. (71-1824,71-1824,74-1861.)

inv.č. 139 - 1/XVI/1 - Patronát - inventář kostelů a far 1837-1849, karton č. 6.

inv.č. 139 - 1/XVI/2 - Patronát - mešní nadace 1850-1854, karton č. 6.

inv.č. 141 - 1/XVI/11 - Stavební záležitosti farních budov 1835-1852, karton č.8.

inv.č. 141 - 1/XVI/12 - Stavební záležitosti kostelů a kaplí 1835-1865, karton č. 8.

inv.č. 239 - Patronát - kostelní účty 1841-1949, karton č. 106.

inv.č. 569 - Kostelní účty 1743-1797, karton č.220.

inv.č. 573, sign.1 - Peněžní kniha zádušní sv. Jiří Kostelec n.O. 1770, karton č. 489.

***Biskupský archiv Hradec Králové:***

inv.č.1006, sign.č. IV. r 12 (K 5) - oprava kostela v Kostelci n. O. 1768-1771, karton č. 66.

inv.č. 287 - inv. záz. č. 13 - Seznamy panství a statků 17. stol.

inv.č. 288 - inv.záz. č. 14 - Soupis kněžstva, farních škol, konec 18. stol.

inv.č. 470 - Stav beneficí vikariátu Rychnovského – 1770.

inv.č. 471, sign.č.IV. č. 12 - Vikariát Rychnovský – 1776.

**Ostatní:**

a) Kolektiv autorů a konzultantů OTTOVA nakladatelství s.r.o. *Slovník cizích slov*. vydalo OTTOVO nakl. 2000. ISBN 80-7181-376-1. CESTY, Praha - konkrétní autoři nejsou uvedeni

***b) Interní církevní předpisy ČBK Praha:***

*Interní normy péče o zvony, varhany, movité památky, archiválie a farní kroniky č. 10* - vydal Sekretariát České biskupské konference, Praha 1999 (pro vnitřní potřebu)

*Koncepce úprav liturgického prostoru č. 18* - vydal Sekretariát České biskupské konference, Praha 2002 (pro vnitřní potřebu)

***Autor grafiky:***

Matouš Johanides - vytvoření virtuálního interiéru kostela sv. Jiří a úprava fotografií na plánu půdorysu kostela sv. Jiří v Kostelci nad Orlicí

***Autoři fotografií:***

Mgr. Petra Anderlová, Ing. Jan Hégr, Václav Klecandr, Jiří Konvalinka a Jaroslava Johanidesová



**Abstrakt - v českém jazyce****Diplomová práce*****Umělecko - historické posouzení kostela sv. Jiří v Kostelci nad Orlicí, kraj Královéhradecký***

Vedoucí práce: Doc. PaedDr. Radko Chodura, CSc.

Autor práce: Jaroslava Johanidesová

Oponent: Mgr. Karel Řepa

Škola: Teologická fakulta Jihočeské univerzity České Budějovice

Katedra: Pedagogiky

Studijní obor: Učitelství náboženství a etiky - kombinované studium

Rok: 2006

Tématem diplomové práce je umělecko-historické posouzení sakrální stavby, cílem pak na základě dostupných písemných i obrazových archivních zdrojů zrekonstruovat stavební vývoj kostela sv. Jiří v Kostelci nad Orlicí (1773) a vybavení mobiliáře od doby jeho vzniku po dnešní podobu.

V úvodu se čtenář seznamuje s barokním slohem obecně i se zaměřením na specifika tohoto epochálního období ve Východních Čechách.

Střední část vychází z konkrétního návrhu interiérového řešení na podkladě kterého je možné sestavit další varianty k uspořádání mobiliáře, vyhovující jak církevním předpisům, tak i estetickým požadavkům, ve snaze přiblížit celý prostor duchu pozdně barokního milieu, v němž by se samotní věřící cítili dobře.

Poslední část je zaměřena prakticky, kdy je formou dotazníků osloven malý vzorek jednak studentů místní střední školy a jednak těch, kteří se hlásí k římskokatolické farnosti v Kostelci nad Orlicí. U studentů je sledovanou veličinou obecný vztah k historickým památkám a znalost zdejšího kostela sv. Jiří, u věřících názory na současný stav interiéru kostela a jejich kritické připomínky popřípadě návrhy změn, které by přispěly k vytvoření důstojného prostředí pro bohoslužebné účely římskokatolického ritu, a přitom by zůstal zachován pozdně barokní úzus.

V závěru je autorské zamyšlení nad atmosférou konkrétního prostoru kostela sv. Jiří - o umění prožívat baroko i dnes.

## **Abstract English - version**

### **Dissertation**

#### ***An Art- historical appraisal of the St. George church in Kostelec nad Orlicí, Královéhradecký region***

Supervisor: Doc. PaedDr. Radko Chodura, CSc.

Author: Jaroslava Johanidesová

Opponent: Mgr. Karel Řepa

University: Theological Faculty of the Jihočeská univerzita in České Budějovice

Department: Pedagogics

Studies Subject: Teaching of Ethics and Religion - combined form

Year: 2006

The theme of the dissertation is an art-historical appraisal of an ecclesiastical building, the aim of the project is to reconstruct the building development of the St. George church in Kostelec nad Orlicí (1773) and the fitting of the church with the mobiliary from the time of its foundation through to its present state. As the sources of information I used the available written and pictorial archive materials and works of local historians from 1878-1916, resp. later.

In the introduction the reader is familiarized with the baroque style in general, also including a focus on the specifics of this epoch in the Eastern Bohemia.

The middle part draws from a concrete interior equipment proposal on the basis of which we can put together further variations of the mobiliary arrangement, compliant with the church directives as well as the aesthetic requirements in an attempt to bring the whole space nearer to the spirit of the late baroque milieu and which the faithful would enjoy as well.

The concluding part is more practically orientated, where in the form of questionnaires I addressed a small group of students of the local high school and those who profess themselves to be parishioners of the roman catholic church in Kostelec nad Orlicí. The factor being monitored with the students is their general relation-ship to historical monuments and their knowledge of the St. George church, with the faithful their opinions of the present state of the church interior, their critical observations and possible suggestions of changes that would aid to create a dignified environment for religious purposes of the roman catholic rites whilst preserving the late baroque usage.

At the end the author considers the atmosphere of the St. George church concrete space - and the art to live baroque even today.